

UNIVERSIDADE FEDERAL DO MARANHÃO
AGÊNCIA DE INOVAÇÃO, EMPREENDEDORISMO, PESQUISA,
PÓS-GRADUAÇÃO E INTERNACIONALIZAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CULTURA E SOCIEDADE
MESTRADO INTERDISCIPLINAR

DOMINGOS DE JESUS COSTA PEREIRA FILHO



REINVENÇÕES DE IMAGENS MALDITAS

São Luís

2023

DOMINGOS DE JESUS COSTA PEREIRA FILHO

HITLER IIIº MUNDO: reinvenções de imagens malditas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Orientador: Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal

São Luís

2023

Imagem da capa: Imagem da maquina de escrever do filme Hitler III° Mundo (1968)

Fonte: retirada do filme Hitler III° Mundo (edição nossa)

Ficha gerada por meio do SIGAA/Biblioteca com dados fornecidos pelo(a) autor(a).
Diretoria Integrada de Bibliotecas/UFMA

Pereira Filho, Domingos de Jesus Costa.

HITLER III° MUNDO: reinvenções de imagens malditas /
Domingos de Jesus Costa Pereira Filho. - 2023.
88 f.

Orientador(a): Ricieri Carlini Zorzal.

Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-graduação em
Cultura e Sociedade/cch, Universidade Federal do Maranhão,
São Luís, 2023.

1. Cinema Invenção. 2. Crueldade. 3. Dionisiaco. 4.
Hiltler III° Mundo. 5. Virtualização. I. Zorzal, Ricieri
Carlini. II. Título.

DOMINGOS DE JESUS COSTA PEREIRA FILHO

HITLER IIIº MUNDO: reinvenções de imagens malditas

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade – Mestrado Interdisciplinar da Universidade Federal do Maranhão para obtenção do título de Mestre em Cultura e Sociedade.

Aprovada em: ____/____/____.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Ricieri Carlini Zorzal (Orientador)

Doutor em Educação Musical

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Prof. Dr. Flávio Luiz de Castro Freitas

Doutor em Filosofia

Universidade Federal do Maranhão (UFMA)

Profa. Dra. Índia Mara Martins

Doutora em Design

Universidade Federal Fluminense (UFF)

A todos os artistas loucos que fazem a
diferença, porque são diferentes.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos aqueles que, direta ou indiretamente, contribuíram para este trabalho.

Agradeço a Ana Talycia pela compreensão, paciência e suporte incondicional em todos os momentos e por ser a companheira que nunca me abandona.

Ao anjo da história de minha vida, Benjamin de Jesus Vale Pereira, por todo o amor, carinho, inspiração, força e coragem.

A minha mãe, Gracimary de Jesus Rosa Pereira, e meu pai, Domingos de Jesus Costa Pereira, por toda amizade, carinho, assistência e força que me deram para seguir. A minha irmã Jacyra, meu cunhado Mário, meu sobrinho Mateus e todos parentes que me apoiam.

Ao meu orientador, Prof. Ricieri, pela paciência, compreensão e acompanhamento necessários para a conclusão deste trabalho.

À Profa. Índia Mara Martins, ao Prof. Flávio Luiz de Castro Freitas e ao Prof. Flávio José Soares, por todo ensinamento, compreensão, reflexão e contribuição que foram fundamentais para a realização deste trabalho.

À todos os alunos do PGCULT, em especial, Valério Amós dos Santos Silva, Nildo Francisco da Silva e Cecília Eduarda dos Santos Perri, que foram companheiros de algumas batalhas.

Ao Programa de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (PGCult), à coordenação e aos professores pela plena formação no curso.

À meus amigos Ton, Tairon, Nayra, Jorge, Elías, Issac e outros.

À todos aqueles que fizeram do cinema um meio revolucionário.

À José Agrippino de Paula

“O cinema tem, sobretudo, a virtude de um veneno inofensivo e direto, uma injeção subcutânea de morfina.”

(ANTONIN ARTAUD, 2017)

RESUMO

Esta pesquisa objetiva explicitar o processo de virtualização através e com a prática artística da reinvenção de alguns blocos de imagens do filme *Hitler IIIº Mundo*, levando em consideração seu contexto de ditadura militar e dialogando com obras bibliográficas, a fim de apresentar um instrumento de reflexão e atualização. Para isso, primeiro busca relacionar o processo de repressão social no contexto histórico brasileiro da ditadura militar com o movimento de resistência do cinema marginal da década de 70, depois explora a concepção estética do filme *Hitler IIIº Mundo* e por fim examina potência de virtualização das Reinvenções de Imagens Malditas. Para explorar o processo de virtualização desse filme, buscamos conceitos chaves como o conceito de virtualização de Lévy (1996); o belo dionisíaco de Nietzsche (1992); conceito de crueldade no cinema de Artaud (2006) e Deleuze (2018). Para isso, esta pesquisa tem o caráter exploratório, descritivo e criativo, com modelo teórico pós-estruturalista, interdisciplinar e de abordagem qualitativa, com uso de pesquisa bibliográfica, documental e artística. Dialogando com o método cartográfico, utiliza-se o método artístico pensado por Borgdorff (2012) em que, além da pesquisa ser sobre e na arte, seu processo criativo é o caminho para chegar ao resultado da pesquisa. Além do filme RIM temos como resultado a construção de uma “máquina de guerra nômade”, que é a própria dissertação.

Palavras-chave: Cinema Invenção. *Hitler IIIº Mundo*. Virtualização. Crueldade. Dionisíaco.

ABSTRACT

This research aims to explain the virtualization process through and with the artistic practice of reinventing some blocks of images from the movie *Hitler IIIº Mundo*, taking into account its context of military dictatorship and dialoguing with bibliographical works, in order to present an instrument of reflection and update. For this, it first seeks to relate the process of social repression in the Brazilian historical context of the military dictatorship with the resistance movement of marginal cinema in the 70s, then explores the aesthetic conception of the film *Hitler III º Mundo* and finally examines the power of virtualization of the Reinventions of Cursed Images. In order to explore the virtualization process of this film, we looked for key concepts such as Lévy's concept of virtualization (1996); Nietzsche's beautiful Dionysian (1992); concept of cruelty in the cinema of Artaud (2006) and Deleuze (2018). For this, this research has an exploratory, descriptive and creative character, with a post-structuralist, interdisciplinary theoretical model and a qualitative approach, using bibliographical, documentary and artistic research. Dialoguing with the cartographic method, the artistic method thought by Borgdorff (2012) is used in which, in addition to research being about and in art, its creative process is the way to reach the research result. In addition to the film *RIM*, we have as a result the construction of a "nomadic war machine", which is the dissertation itself.

Keywords: Cinema Invention. *Hiltler IIIº Mundo*. Virtualization. Cruelty. Dionysian.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Montagem com imagens do filme Hitler IIIº Mundo	32
Figura 2 – Montagem feita com imagens do Filme Hitler III º Mundo	35
Figura 3 – Montagem com imagens do filme Hitler IIIº Mundo	36
Figura 4 – Imagens do Filme Hitler IIIº Mundo	36
Figura 5 – Montagem com imagens do filme Hitler IIIº Mundo e fotografia de Agrippino	40
Figura 6 – Imagem do filme Hitler IIIº Mundo	41
Figura 7 – Imagem do caldo fervendo do filme Hitler IIIº Mundo	42
Figura 8 – Imagens da sequência do cidadão de bem do filme Hitler IIIº Mundo	42
Figura 9 – Imagem dos selvagens do filme Hitler IIIº Mundo	43
Figura 10 – Imagem da Central de Inteligência do filme Hitler IIIº Mundo	44
Figura 11 – Imagem da canoa de Jesus no rio Tietê do filme Hitler IIIº Mundo	45
Figura 12 – Imagem de reunião com Jesus na favela do filme Hitler IIIº Mundo.	45
Figura 13 – Montagem com imagens do personagem Getúlio do filme Hitler IIIº Mundo	46
Figura 14 – Montagem com imagens do personagem Samurai do filme Hitler IIIº Mundo	47
Figura 15 – Imagens do personagem Coisa do filme Hitler IIIº Mundo e do Quarteto Fantástico da Marvel.	48
Figura 16 – Imagens do jovem torturado do filme Hitler IIIº Mundo	49
Figura 17 – Imagens da condenação de Madame Vida do filme Hitler IIIº Mundo	49
Figura 18 – Imagem do casal de jovens nus do filme Hitler IIIº Mundo	50
Figura 19 – Imagem do personagem Hitler do filme Hitler IIIº Mundo	50
Figura 20 – Imagem do personagem Samurai assistindo TV do filme Hitler IIIº Mundo	51

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

AI5	Ato Institucional N° 5
HIIM	<i>Hitler III° Mundo</i>
OBAN	Operação Bandeirantes
RIM	Reinvenções de Imagens Malditas

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	AI5 E CINEMA DE INVENÇÃO	20
2.1	O funcionamento do “aparelho de captura” capitalista: ditadura militar brasileira como exemplo.	21
2.2	Máquinas de guerra nômade: Cinema de Invenção como exemplo	26
3	HITLER IIIº MUNDO (1968): uma máquina de guerra contra o estado torturador.	29
3.1	Virtualização da tortura em <i>Hitler IIIº Mundo</i>	29
3.1	O dionisíaco nas imagens malditas de <i>Hitler IIIº Mundo</i>	34
3.2	Crueldade em <i>Hitler IIIº Mundo</i>	37
4	FRAGMENTOS DE REINVENÇÕES DE IMAGENS MALDITAS (RIM)	55
4.1	Máquina de escrever	56
4.2	Cidadão de Bem	57
4.3	Democracia da tortura	61
4.4	Transmutação	71
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	74
	REFERÊNCIAS	76
	APÊNDICES	80

1 INTRODUÇÃO

Fabrico um elefante
 De meus poucos recursos
 (...)

De que apenas o vento
 As folhas, a formiga
 Reconhecem o talhe
 Mas que os homens ignoram
 (...)

E já tarde da noite
 Volta meu elefante
 Mas volta fadigado
 (...)

Jorra sobre o tapete
 Qual mito desmontado
 Amanhã recomeço
 (ANDRADE, 1945, p.104-107)

“Deleuze, em seu livro *Bergsonismo* (1999), já dizia que o pesquisador sempre se coloca o desafio de pesquisar sobre algo que tenha a ver consigo mesmo, que lhe atravesse, que lhe afete” (GUIDOTTI, 2013, p. 11). Como me atravessa ¹ esta pesquisa?

Somente na faculdade eu tive acesso aos filmes de Glauber, Sganzerla e Bressane, por meio do professor Flávio Reis que emprestou os filmes² pra eu gravar. Esses filmes para mim foram muito importantes, por vários motivos: por seu conteúdo social profundo da realidade brasileira, por sua estética inventiva, por serem filmes muito baratos em relação aos comerciais. Um dos filmes de Glauber Rocha que mais me impactou por sua estética marginal foi *Câncer* e o que mais me intrigou, por seu caráter surrealista, foi o *Idade da Terra*. Quando eu vi *O Bandido da Luz Vermelha*, fiquei surpreso pelo modo de apresentar a realidade brasileira, mostrando sua atmosfera e alma a partir de uma estética da avacalhação. Além de engajado, o filme pode ser divertido e de linguagem simples e universal. A partir daí, me interessei pelo cinema marginal. *Matou a Família e Foi ao Cinema*, *O Anjo Nasceu* filmes de Bressane que me marcaram, pois a inventividade narrativa do primeiro e o conteúdo do segundo foram cruelmente transformadores pra mim.

¹ Essa primeira parte da introdução escrevo em primeira pessoa por se tratar de relatos muito subjetivos. Pois, assim como Deleuze e Guattari (2011, p. 17) pensavam, “não chegar ao ponto em que não se diz mais EU, mas ao ponto em que já não tem qualquer importância dizer ou não dizer Eu”

² Professor Flávio Reis, do Departamento de Sociologia da UFMA, emprestou-me filmes como: *Deus e Diabo na Terra do Sol*, *Terra em Transe*, *Cabeças Cortadas*; *Câncer*; *Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*; *Bandido da Luz Vermelha*; *Sem essa Aranha*; *Matou a família e foi ao cinema*; *O Anjo Nasceu*.

Depois pude ter contato com muitos outros cineastas do cinema marginal, como Ozualdo Candeias e seus filmes, *A Margem* e *Zé Zero*, que eram filmes quase independentes, mas de genialidade poética e imagética impressionante.

Falei para o amigo, professor Flávio Soares, que eu estava interessado em pesquisar um cineasta marginal e nômade³, e ele me falou de José Agrippino de Paula (1937-2007) e seu filme *Hitler IIIº Mundo*. Foi paixão à primeira vista e logo busquei conhecer suas obras literárias: *Lugar Público* (1965); *PanAmérica* (1967), *As Nações Unidas* (1968); cinematográficas: *Hitler IIIº Mundo* (1968); *Candomblé no Togo* (1971); *Candomblé do Dahomey* (1971); *Timbuctu e Moptil* (1972); *Maria Esther Dança na África* (1972) e *Céu sobre a água* (1978); e as músicas do álbum *Exu 7 Encruzilhadas*. Como diz Meirelles (2009, p. 62):

A obra do José Agrippino de Paula sempre foi reconhecida como instigante, experimental, coletiva, improvisada com ações de rua: compreendia eventos intermídia, fusões de linguagens. Agrippino era a vanguarda dos anos 1960 e 1970, não apenas na literatura e no cinema, mas também na dança e no teatro, juntamente com a atriz e bailarina Maria Esther Stockler.

Em *Lugar Público*, ele mostra uma dinâmica de cidade que revela outras possibilidades de serem apresentadas, uma vez que “nesta obra, ele mostra a relação solitária do homem com a cidade e com as imagens intermitentes da urbe.”(MEIRELLES, 2009, p. 63) Assim, a partir de seu personagem principal, apresenta-se também seu caráter nômade, que mesmo narrado em terceira pessoa revela a forma de pensamento do próprio Agrippino, como a seguir:

Ele quer continuar, e para isto ele pede a loucura. Ele depende da loucura e sabe que todos dependem da loucura. (...) ele responde a ele mesmo o som que vem de fora. Ele agradece a loucura que lhe foi concedida até o momento, e espera prosseguir cultivando a própria loucura. Ele sabe que a lucidez é o maior medo. Ele pergunta para ele e ele mesmo responde (PAULA, 2004, p.32).

Ele, o personagem principal de *Lugar Público*, é o próprio Agrippino, que narra na terceira pessoa, mesmo sendo uma espécie de auto-retrato bibliográfico. Diferente do seu romance seguinte, chamado *PanAmérica*, em que o seu personagem é Eu e é narrado em primeira pessoa.

Dessa maneira, em *PanAmérica*, Agrippino continua a sua própria loucura,

³ Penso no conceito de nômade de Deleuze, um artista que vai criar o caminho da diferença e que a sociedade chama de louca. “Um movimento artístico, científico, "ideológico", pode ser uma máquina de guerra potencial (...). elas só podem fazer a guerra se criam outra coisa ao mesmo tempo(...) linha fuga que cria, ou então que se transforma em linha destruição.”(DELEUZE; GUATTARI, 2012, P.117)

produzindo um livro que mais se parece um filme. O personagem é pura vontade de potência, ele é puro devir, uma hora é um cineasta, outra um guerrilheiro, outra o amante de Marilyn Monroe... com um enredo no qual pode acontecer desde cenas eróticas até cenas bizarras. Na citação a seguir, Meirelles destaca a importância desse livro na literatura brasileira e americana:

Em 1967, Agrippino escreve *Panamérica*, uma epopeia intercontinental que narra a aventura de um cineasta em estúdios faraônicos, filmando uma versão da Bíblia Sagrada, tendo como personagens figuras míticas da cultura pop da época, como Marilyn Monroe, John Wayne, Burt Lancaster, Marlon Brando, Cary Grant, Cassius Clay e o jogador de beisebol Joe DiMaggio. Mário Schemberg dizia que *Panamérica* tinha nos dado uma epopeia contemporânea do império americano. (MEIRELLES, 2009, p. 63)

Além de deixar um grande legado na literatura brasileira, Agrippino realizou, em parceria com a sua companheira Maria Esther Stocker, trabalhos inovadores que misturavam teatro, dança, musical e performance, como em: *Tarzan no IIIº Mundo* (1968), *O Planeta dos Mutantes* (1969) e *Ritmo do Amor Selvagem* (1969-1970). “Já o happening ou “teatro rock” *Ritmo do Amor Selvagem* misturava música, história em quadrinhos e dança moderna e marcou época por sua concepção inovadora.” (MEIRELLES, 2009, p. 62).

Essa inovação continuou na peça *As Nações Unidas* (1968), com personagens de signos históricos como Hitler, Che, gorilas torturadores e outros. Alguns desses personagens e algumas falas dessa peça se encontram no filme *Hitler IIIº Mundo*. Esse filme foi feito neste mesmo ano, como escreve Meirelles (2009, p. 65):

Em 1968 José Agrippino inicia as filmagens da ousada transgressão *Hitler 3º Mundo*, na mesma época da decretação do sinistro AI-5. Como nos diz o crítico Jairo Ferreira: “*Hitler 3º mundo* é um dos cult movies máximos não só de um cinema de invenção, mas de transgressão. Em *Hitler 3º Mundo*, gritos lacerantes percorrem o filme, os personagens lambuzam-se com sangue e as cenas de tortura são recorrentes. O animalesco também está presente com toda sua carga disforme e grotesca”.

Hitler IIIº Mundo chamou minha atenção por lançar mão de inúmeros aspectos que vão da tortura à crítica cômica que ele faz da sociedade de consumo, bem como a perspectiva da contra cultura.

Nessa mesma década de 70, depois do Ato Institucional número cinco (AI-5) e o endurecimento da repressão da ditadura militar no Brasil, Agrippino partiu em retirada para seu autoexílio na África, onde criou três curtas metragens, *Candomblé no Togo* (1971), *Candomblé do Dahomey* (1971), *Timbuctu e Moptil* (1972) e um média-metragem: *Maria Esther Dança na África* (1972). Filmes fundamentais para analisar o processo de aprimoramento na sua escrita cinematográfica, que teve como consequência o seu último

curta, intitulado *Céu sobre a água* (1978).

Logo que me aprofundei mais no filme *HIIM*, senti um desejo de remontar certas partes deste filme, seja na imagem, seja no som. Depois de pesquisar e assistir outros filmes marginais da década de 70, documentários e livros sobre o tema da tortura, senti a necessidade de fazer outra remontagem do filme *HIIM* com outras cenas sobre a tortura dos filmes: *Imagens* (1972), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), *Brazil- a Report on Torture* (1971).

Ao mesmo tempo em que sou artista fazendo pesquisa, também sou pesquisador fazendo arte. Com isso, essa pesquisa me atravessa em três perspectivas: pelo aspecto da minha identificação com o José Agrippino de Paula, pela atualidade do tema da tortura no contexto político brasileiro atual; e pela necessidade de uma investigação da linguagem e produção cinematográfica do cinema experimental brasileiro dos anos de 1970.

A partir disso, a nossa pesquisa é reinventada e baseada na obra audiovisual do escritor, cineasta, roteirista e outros, José Agrippino de Paula. “Câmara livre na mão”, e ideias em transe na cabeça: assim é o formato do seu cinema desde o primeiro filme até o último. Seu trabalho transcende o que podemos chamar de cinema marginal, pois suas obras e sua própria vida se misturam em um olhar livre e singular, em uma estética própria, como um “cinema de invenção”.⁴

Explicitamos, portanto, as possibilidades de reinvenção de blocos audiovisuais a partir e com o filme *Hitler IIIº Mundo*, um filme influenciado pelo espírito da contracultura americana na década de 70. Nesse contexto, jovens lutaram por uma reinvenção política, social e recusa da vida burguesa, como também a reivindicação da liberdade do inconsciente, superando paradigmas morais, autoritários e opressores da sociedade de controle na qual os indivíduos são constantemente levados pelos mecanismos de manipulação de desejos.

O primeiro nome pensado para o filme *Hitler IIIº Mundo* foi “Esgoto”⁵, talvez inspirado pelo esgoto de urina e de fezes dos torturados pelo AI 5, excrementos que os torturados frequentemente expeliam durante a tortura, segundo o relato de Cecília Coimbra no livro *Fragmentos de Memórias Malditas* (2021). Mas, como escreve a máquina esquizofrênica na abertura do filme, seu título é *Hitler IIIº Mundo*, nem “do” e nem “no”. Esse nome não se refere só ao personagem Hitler do filme, mas à atmosfera fascista que se encontrava no Brasil pós-golpe, que diferentemente do fascismo nazista, no qual a execução

⁴ “Cinema de invenção” é uma expressão usada por Jairo Ferreira para caracterizar o cinema experimental brasileiro dos anos 70. “Invenção de outra estética. Invenção de música de outra ordem. Cinematografia: invenção permanente” (FERREIRA, 2016. p. 15).

⁵ Primeiro nome pensado para o filme, segundo Jairo Ferreira no livro *Cinema de Invenção*.

era a expressão principal, no Brasil a prática da tortura se dava de forma institucionalizada⁶.

Este filme é “sem dúvida um dos filmes mais corajosos do experimental em nosso cinema” (FERREIRA, 2016, p. 141). Ele, com seu corte de uma hora e dez minutos, só foi exibido ao público pela primeira vez em 1984, como relata Jairo: “Hitler foi finalmente exibido em 2 de setembro de 1984, no Centro Cultural de São Paulo, dentro de uma ampla mostra de cinema alternativo com a sala totalmente lotada.” (FERREIRA, 2016, p. 143). Ele demorou a ser lançado por causa do próprio contexto político e pela condição financeira do filme, como relata Jorge Bodanzky⁷ em uma entrevista:

Não havia condições de exibir o filme, disse. Além disso, não tinha nem dinheiro para fazer cópia. Eu comecei a trabalhar para um correspondente da televisão alemã que fez um trabalho sobre a censura do Brasil. Eu mostrei esse filme para ele, ele levou esse filme pra Alemanha. Esse filme foi exibido uma vez na Alemanha com esse título *Hitler IIIº Mundo*. Eu acho que os alemães acharam isso muito esquisito (sic). Era o que exibi esse filme em Munique e foi execrado na Alemanha. Ninguém queria nem ver esse filme lá naquela época. Então o filme ficou perdido, eu guardei uma cópia em 16mm durante muito tempo que depois entreguei para a Cinemateca e esse filme ficou esquecido e perdido durante décadas. Só agora, questão de três, quatro anos atrás, é que se recuperou isso e que se olhou com outros olhos esse trabalho do Agrippino e se viu como esse trabalho, vamos dizer, se adiantou no tempo. (JORGE BODANZKY CONTA AGRIPPINO, 2010, 12 min).

Por acreditar, assim como Bodansky, na importância deste filme para a atualidade, esta pesquisa reinventa fragmentos audiovisuais do filme *Hitler IIIº Mundo*, imagens malditas que trazem à tona a resistência ao fascismo na sociedade brasileira de ontem e de hoje. Combater o fascismo remanescente pós-golpe de 64 e também “todas as formas de fascismo, desde aquelas colossais, que nos rodeiam e nos esmagam até aquelas formas pequenas que fazem a amena tirania de nossas vidas cotidianas” (DELEUZE; GUATTARI, 1977, p. 4) é a principal relevância desse trabalho, por revelar para a sociedade imagens cinematográficas que foram excluídas e até hoje são silenciadas, mas que têm o potencial de transformar a percepção da própria sociedade sobre temas tabus como a tortura.

⁶ Se refere à ditadura militar brasileira que começou em 1 de abril de 1964 com a deposição do presidente eleito João Goulart e finalizou em março de 1985 com a posse de José Sarney. No dia 15 de março de 1967, assumiu o poder executivo o general Artur da Costa e Silva, ligado à “linha dura”. Em 13 de dezembro de 1968, decretou o AI 5, que dava ao presidente o direito, entre outras coisas, de prender qualquer pessoa suspeita (ações como ler um livro de esquerda e criticar o regime eram motivo de prisão e tortura). Isso significou uma institucionalização da tortura e do desaparecimento em uma dupla exceção: por um lado, o domínio do Estado sobre os corpos dos militantes políticos. Por outro, a impunidade aos agentes responsáveis por possíveis “excessos”.

⁷ Jorge Bodanzky foi o fotógrafo, cinegrafista, produtor e codiretor do filme *Hitler IIIº Mundo*

Além disso, essa pesquisa se faz importante no campo do conhecimento epistemológico, nos aspectos da interdisciplinaridade entre as Ciências Humanas e a Arte, neste caso o cinema. Esta característica que, segundo Boaventura em seu livro *Um discurso sobre a ciência*, é fundamental para o novo paradigma emergente onde o cientista não é só disciplinar, mas transdisciplinar, o autor dá o exemplo de Foucault, que é ao mesmo tempo “historiador, filósofo, sociólogo e cientista político” (SANTOS, 2008, p. 79).

Até o momento, se catalogou alguns trabalhos científicos que abordam o filme *Hitler IIIº Mundo*, como a tese “*Os superoutros: Corpos em movimento no cinema superoitista dos anos 1970 no Brasil*”, de Geraldo Blay Roizman (2019) em que descreve *Hitler IIIº Mundo* de Agrippino de forma resumida, pois apresenta as obras de mais dois artistas, Torquato Neto e Edgard Navarro. Outro trabalho que se encontra sobre o cinema de Agrippino é a dissertação de Felipe Augusto Moraes, intitulada *A Arte-Soma de José Agrippino de Paula*, em que ele analisa o filme *Hitler IIIº Mundo* em uma perspectiva estritamente cinematográfica e resumida.

Sobre produções de livros, não se encontra nenhuma obra que se refira especificamente ao cinema de Agrippino. Porém, podem-se citar dois que relatam de forma resumida o seu cinema, como: *Cinema de invenção* de Jairo Ferreira, que se limita a descrever algumas cenas de *Hitler IIIº Mundo*, e o volume 2 da *Nova História do Cinema Brasileiro*, organizado por Fernão Pessoa Ramos e Sheila Schvarzman que fazem uma espécie de sinopse da obra de Agrippino de Paula.

Com esta revisão de literatura sobre o tema, se constatou que nossa pesquisa se difere destes trabalhos científicos até então produzidos, seja pelos aspectos teóricos transdisciplinares, seja pelo aspecto metodológico.

Nosso interesse é analisar com profundidade a temática abordada por *Hitler IIIº Mundo*, relacionando com o seu contexto histórico, pois acredita-se que “o cinema não apresenta imagens, ele as envolve com um mundo” (DELEUZE, 2018, p. 105). Assim como o filme *Hitler IIIº Mundo* não apresenta a ditadura com suas imagens, mas envolve suas imagens com ela.

José Agrippino de Paula produziu em um contexto hostil, em que grande parcela da sociedade brasileira desejou sua própria repressão, períodos em que vários jovens foram torturados e mortos, artistas exilados. Sabe-se que os meios de repressão da época do AI-5 buscavam não só fazer falar os corpos torturados, mas ao mesmo tempo silenciar a todos os

corpos, como conclui Cecília Coimbra depois da carrasca experiência de ser torturada:

A tortura não quer apenas fazer falar, também calar. Este foi o esgarçamento que experimentei: a terrível situação que opera através da dor, da humilhação e da degradação, transformando-nos em coisa, em objeto. Resistir a isso, não perder a lucidez e não permitir que o torturador penetre em nossa alma, em nosso pensamento e domine o nosso corpo exige gigantesco esforço (COIMBRA, 2021, p.111).

Como forma de resistência nessa época, há a presença das artes, seja na literatura, na poesia, nas artes plásticas, no cinema ou em outros meios. Como exemplos dos autores ditos marginais, temos: Hélio Oiticica nas artes plásticas; Torquato Neto no jornalismo e na poesia; Júlio Bressane e Rogério Sganzerla no cinema.

Nessa mesma década, Deleuze observou que não se vive mais na sociedade disciplinar como pensava Foucault, mas que já estamos em uma sociedade de controle “que funciona não mais por confinamento, mas por controle contínuo” (DELEUZE, 1992, p. 216) sobre os desejos. “Pois é preciso um desvio da fala. Criar foi sempre coisa distinta de comunicar. O importante talvez venha a ser criar vacúolos de não comunicação, interruptores, para escapar ao controle” (DELEUZE, 2018, p.217). Portanto, a principal pergunta dessa pesquisa é: Como podemos reinventar alguns interruptores de *Hitler IIIº Mundo*, a fim de potencializar os desejos contra a captura microfascista brasileira?

Para responder a essa pergunta, essa obra se propõe a explicitar a virtualização da tortura em HIIIM, por meio da prática artística, através da experimentação da reinvenção das imagens malditas deste filme, levando em consideração o contexto da ditadura militar e dialogando com outras obras artísticas, filosóficas etc.

A partir deste objetivo principal, há três objetivos específicos: relacionar o processo de repressão social no contexto histórico brasileiro da ditadura militar com o movimento de resistência do cinema de invenção da década de 70; explorar partir dos conceitos de virtualização, arte dionisíaca e crueldade, as múltiplas potências estéticas da obra *Hitler IIIº Mundo*; e examinar a potência de virtualização na reinvenção das imagens de tortura do filme *Hitler IIIº Mundo*, a partir da remontagem do filme e das experiências de criação do autor.

Para isso, usa-se como referencial teórico o pensamento de Gilles Deleuze, primeiro para relacionar o “aparelho de captura capitalista” do estado ditatorial brasileiro e a “máquina de guerra nômade” do cinema de invenção. Depois, para explorar o cinema moderno conceitualizado no seu segundo livro intitulado *Cinema 2: A Imagem-Tempo* (2018), em que desenvolve a ideia de cinema como um acontecimento capaz de fazer pensar, de gerar o impensável no pensamento realizando uma possível relação direta do cinema com a filosofia. A “filosofia precisa de uma não filosofia que a compreenda, ela precisa de uma compreensão

não filosófica, como a arte precisa da não arte e a ciência da não ciência” (DELEUZE, 1991, p. 205-206 apud VASCONCELLOS, 2006, p. 176).

A partir dessa concepção, procura-se explorar o conceito de virtualização em Pierre Lévy (1996), a estética do belo dionísio de Nietzsche (1992) e a concepção de crueldade de Antonin Artaud (2006) para dialogar com o filme *Hitler IIIº Mundo* de José Agrippino de Paula.

Outros referenciais teóricos são os cinco livros que continuam a série *Capitalismo e Esquizofrenia*, intitulados *Mil Platôs*, lançados em 1980 para relacionar com alguns aspectos de *Hitler: IIIº Mundo* como o conceito de “rizoma” (por oposição à imagem de árvore), uma estrutura metodológica sem centro, sem origem, sem representação nem significado, sem início e nem fim, sem hierarquia e sem modelo.

Um rizoma não começa nem conclui, ele se encontra sempre no meio, entre as coisas, inter-ser, intermezzo. A árvore é filiação, mas o rizoma é aliança, unicamente aliança. A árvore impõe o verbo “ser”, mas o rizoma tem como tecido a conjunção “e... e... e...”. Há nesta conjunção força suficiente para sacudir e desenraizar o verbo ser. Para onde vai você? De onde você vem? Aonde quer chegar? São questões inúteis (DELEUZE; GUATTARI, 2011, p.48).

Portanto, este trabalho não aborda questões genealógicas (de origem), mas pretende-se examinar como funciona o processo de criação de *Hitler IIIº Mundo* em sua multiplicidade “rizomática”, e como este opera no espaço liso ou nômade.

O espaço liso e o espaço estriado, - o espaço nômade e o espaço sedentário, - o espaço onde se desenvolve a máquina de guerra e o espaço instituído pelo aparelho do Estado, - não são da mesma natureza. Por vezes podemos marcar uma oposição simples entre os dois tipos de espaço. Outras vezes devemos indicar uma diferença muito mais complexa, que faz com que os termos sucessivos das oposições consideradas não coincidam inteiramente. Outras vezes ainda devemos lembrar que os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si [...] (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.192).

A estrutura do filme *Hitler IIIº Mundo* é rizomática e seu espaço de atuação é o espaço liso (a arte, o cinema de invenção), o mesmo que nômade (livre)⁸, que difere do espaço estriado (controlado) dominado pelo poder normalizador que neste caso é o Estado torturador. Contudo, na medida do possível, procurou apontar novas estratégias para a não captura desse Estado, mas sim para construções de imagens malditas, pois sabemos que “um espaço liso não basta para nos salvar” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 228).

Para a realização da presente pesquisa, a fim de alcançar os objetivos propostos, a mesma foi dividida em três capítulos (além desta introdução e das considerações finais). O

⁸ No mesmo sentido que Deleuze e Guattari fazem referência em *Mil Platôs* vol. 5.

capítulo 2 trata de relacionar o Estado torturador brasileiro pós-AI 5 e o movimento do cinema de invenção respectivamente com os conceitos “aparelho de captura” e “máquina de guerra nômade”. O capítulo 3 explora as potências estéticas do filme *HIIM* a partir dos conceitos de virtualização, de belo dionisíaco e de sensação de crueldade. O capítulo 4 explicita o processo de virtualização do filme *Reinvenções de Imagens Malditas*.

Aplica-se nos capítulos uma pesquisa bibliográfica e a pesquisa documental, que têm as seguintes características:

A pesquisa bibliográfica é feita a partir do levantamento de referências teóricas já analisadas, e publicadas por meios escritos e eletrônicos, como livros, artigos científicos, páginas de websites. Qualquer trabalho científico inicia-se com uma pesquisa bibliográfica, que permite ao pesquisador conhecer o que já se estudou sobre o assunto. [...] A pesquisa documental recorre a fontes mais diversificadas e dispersas, sem tratamento analítico, tais como: tabelas estatísticas, jornais, revistas, relatórios, documentos oficiais, cartas, filmes, fotografias, pinturas, tapeçarias, relatórios de empresas, vídeos de programas de televisão, etc. (FONSECA, 2002, p. 32).

A principal referência documental desta pesquisa é o filme *Hitler IIIº Mundo* e outros filmes brasileiros experimentais dos anos 70, a exemplo: *Imagens* (1970) de Luiz Rosemberg Filho, *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969) de Júlio Bressane, *Brasil: a report on Torture* (1971) de Haskell Wexler e Saul Landau. É com esses filmes que se realiza a construção de experimentações da pesquisa.

Na qual se experimenta outras montagens possíveis, pois se entende como Borgdorff (2012, p. 146) que “a prática de criar e atuar no ateliê ou *studio* - é fundamental para o próprio processo de pesquisa, metodologicamente falando, o processo criativo forma o caminho (ou parte dele) por meio do qual novos conhecimentos, entendimentos e produtos surgem”. No caso específico este trabalho utiliza o programa de edição de vídeo Adobe Premiere Pro 2019.⁹

Para a etapa de construção de experimentações, usa-se como referencial metodológico a pesquisa artística de Borgdorff (2012, p. 147), em que a prática artística “não é apenas o resultado da pesquisa, mas também seu veículo metodológico, quando a pesquisa se desdobra por meio dos atos de criar e representar”. Dessa forma, a prática artística desta pesquisa se dá através da montagem cinematográfica, utilizando o material do filme *Hitler IIIº Mundo* e outros¹⁰ como se eles fossem um material bruto para invenção de pequenos blocos de

⁹ O autor desta pesquisa é produtor de áudio e vídeo, tem curso de cinema e curso técnico de produção de áudio e vídeo. As suas principais produções são: *O Prazer em Andar de Bicicleta* (2008), *A Vida Louca de Eparina's Crazy* (2015) e *A Hora Mágica* (2020).

¹⁰ *Imagens* (1972), *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), *Brazil- Report on Torture* (1971).

sensações¹¹, vários filmes de curtas metragens, que foram realizados por meio de uma edição simples, tendo basicamente duas atividades principais: separação e montagem do som e imagem.

2 AI5 E CINEMA DE INVENÇÃO

A ditadura militar brasileira, iniciada em 1 de abril de 1964, teve sua fase mais dura a partir de dezembro de 1968 quando foi decretado o Ato Institucional Nº 5 (AI5), que dava ao presidente militar o direito, entre outras coisas, de prender qualquer pessoa suspeita. Então, atos como ler livros identificados com a esquerda e criticar o regime militar eram considerados motivos de prisão e tortura. Esse contexto significou uma institucionalização da tortura e do desaparecimento de pessoas no Brasil durante a ditadura.

A forma como a arte e o cinema se opuseram à ditadura militar é um tema recorrente em diversos trabalhos.¹² A militância de artistas e intelectuais resultou em uma estética “revolucionária” legatária do cinema novo. No entanto, apesar de não hegemônico, nem tudo era produzido sob estes valores. É nesta conjuntura que aparece o “cinema de autor”. Os filmes desta vertente refletem a situação do cineasta diante do cenário econômico, político e cultural, onde o “polo-expressão” se sobrepõe às outras dimensões presentes no cinema narrativo convencional.

Desta forma, o cinema “marginal”, ou cinema de invenção, como também podem ser conhecidos alguns filmes experimentais brasileiros deste período, expressam a crise de identidade pela qual passava o cinema nacional, depois de frustrado o projeto nacionalista da esquerda brasileira com a implantação da ditadura pós-golpe de 64.

Portanto, a repressão dos anos de chumbo e o desencanto de cineastas e intelectuais provocou de certa maneira uma “radicalização” da estética da fome, o que, segundo Xavier (2001), seria uma recusa de reconciliação com os modos de produção e os valores dominantes

¹¹ “(...) é um **bloco de sensações**, isto é, um composto de perceptos e afetos. Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afetos não são mais sentimentos ou afeições, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 213, grifo nosso.)

¹² Trabalhos como: *Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado* (2010); *Cinema marginal (1968/1973)*(1987); *Cinema de Invenção* (2016); *A contracultura entre a cortiça e o experimental* (2019)

de mercado. Além da crise de identidade, os filmes da vertente marginal apresentavam as fantasias, a violência e o fascismo de um país subdesenvolvido.

Assim, investindo contra o profetismo do cinema novo, estes filmes expressavam a metáfora política onde a “sua rebeldia elimina qualquer dimensão utópica e se desdobra na encenação escatológica, feita de vômitos, gritos e sangue, na exacerbação do *kitsch*, no culto ao gênero horror subdesenvolvido, esse produto da imaginação, misto de gibi e circo-teatro” (XAVIER, 2001, p. 76).

Para investigar o funcionamento desse Estado brasileiro pós-golpe de 64 e do movimento de resistência do cinema marginal, relaciona-se respectivamente esses dois com os conceitos de “aparelho de captura” e “máquina de guerra nômade”.

2.1 O funcionamento do “aparelho de captura” capitalista: ditadura militar brasileira como exemplo.¹³

O aparelho de captura capitalista, pensado por Deleuze e Guattari, foi formado em seu início por fluxos descodificados do Estado despótico, fluxo do trabalho e do capital (dinheiro), fundamentais para o surgimento do axioma da máquina capitalista, onde o trabalhador desterritorializado vende sua força de trabalho por meio de um dinheiro descodificado.

Esse processo de captura dos fluxos descodificados pela organizações molares do capital (ou sistema capitalista) é, para Deleuze, a característica do *socius*¹⁴. Esses *socius* do aparelho de captura capitalista têm corpo pleno: o capital e esse capital têm uma ambígua relação com o corpo sem órgão, pois ao mesmo tempo em que o capital se utiliza dos desejos das produções de máquinas esquizofrênicas, pode ser extinto por elas. “A esquizofrenia não é, portanto, a identidade do capitalismo, mas, ao contrário, sua diferença, seu desvio e sua morte” (DELEUZE E GUATTARI, 2010, p. 327).

¹³ A escrita desta parte é benjaminiana, pois é feita a partir de uma montagem com citações diretas. “Método deste trabalho: montagem literária. Não tenho nada a dizer. Somente a mostrar.” (BENJAMIN, 2007, p.502)

¹⁴ “O *socius* é o que regula, desvia, contabiliza etc (codificação, sobrecodificação, axiomatização). Desejo é produção, e *socius* é relação. Coração (repetição) e cérebro (diferença). Assim, o *socius* não seria “algo” substantivo, mas sim, certa configuração mais ou menos estável de algo que tem mais o estatuto de um movimento do que de um movente (não é algo, mas sim **algo que se faz com algo; socius como movimento de associação**)” (FERREIRA, 2009, p. 1, grifo nosso).

É por isso que a máquina capitalista tenta deixar sempre em vigilância seus artistas, intelectuais, loucos e suas perigosas produções anticapital, “escapando à axiomática e enlouquecendo a máquina, um chinês no horizonte, um lança-mísseis cubano, um árabe que desvia aviões, um sequestrador de cônsul, um pantera negra, um maio de 68, ou ainda, hippies drogados, homossexuais em fúria etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 345). Pois essas produções esquizofrênicas criam novas programações para com os desejos que essa máquina capitalista não consegue capturar em seu axioma.

Para Deleuze e Guattari, as massas não estão enganadas pelo capitalismo, mas elas desejam o capitalismo, assim como os alemães desejavam o nazismo, pois “o desejo nunca é enganado. [...] Daí o grito de Reich: não, as massas não foram enganadas, elas desejaram o fascismo [...]” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 341). Assim como *socius* da sociedade brasileira da década de 70 desejou a ditadura e suas práticas de tortura e censura. Além disso, desejou os agenciamentos da máquina capitalista.

A ditadura militar brasileira sempre esteve ligada ao capital. Como mostra Paulo Arantes (2010), quando diz que precisamos acusar melhor o Golpe na sua ligação com “os donos do dinheiro para o reino clandestino da sala de tortura: este é o passo histórico que uma vez dado não admite mais retorno, assim como não se pode desinventar as armas nucleares que tornaram a humanidade potencialmente redundante” (ARANTES, 2012, p. 206). E o desejo do Golpe era fazer a abertura para o mercado, os empresários e banqueiros que estavam por trás do próprio Golpe.

Isso explica o motivo do jantar no segundo semestre de 1969, que reuniu o ministro do governo militar Delfim Netto com os banqueiros e empresários para fazer uma vaquinha para financiar a Operação Bandeirantes (OBAN)¹⁵, em que só o banqueiro Vidigal contribuiu com mais de 110 mil dólares. Anos mais tarde, Vidigal argumentaria: “*Dei dinheiro para o combate ao terrorismo. Éramos nós ou eles*”, argumentaria Vidigal, anos mais tarde” (GASPARI, 2002, p. 62). Esse é um exemplo de um “complexo político-militar-econômico”:

O papel de um complexo político-militar-econômico é importante tanto por garantir a extração da mais-valia humana na periferia e nas zonas apropriadas do centro, quanto por engendrar uma enorme mais-valia máquina ao mobilizar os recursos do capital de conhecimento e de informação, assim como por absorver, enfim, a maior parte da mais-valia produzida. O Estado, sua polícia e seu exército formam um gigantesco empreendimento de antiprodução, mas no seio da própria produção, e condicionando-a. (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 312-313).

Ou seja, a ditadura foi um empreendimento público-capitalista-militar e teve os

¹⁵ “Em São Paulo, é [foi] criada, também em 1968, uma força unificada antiguerrilha que recebe financiamento privados e públicos: a Operação Bandeirante (OBAN)” (COIMBRA, 2021, p. 86).

objetivos “plenamente alcançados, diante do que entrou em recesso. A abertura foi, na verdade, uma contenção continuada” (ARANTES, 2012, p. 209). E a pergunta que fica é: qual o objetivo da ditadura que persiste até hoje? Colocar “tudo a serviço do mercado capitalista”¹⁶, inclusive a subjetividade hegemônica do consumo, ou seja, axiomatizar o próprio desejo social.

Para Deleuze e Guattari (2010, p. 386), o desejo ou a libido são investimentos sociais e econômicos. E “a primeira evidência é que o desejo não tem pessoas ou coisas como objeto, mas meios inteiros que ele percorre vibrações e fluxos de qualquer natureza que ele esposa [...]”. Esses autores compreendem bem que a sexualidade “está em toda parte: na maneira como um burocrata acaricia os seus dossiês, como um juiz distribui justiça, como um homem de negócios faz circular o dinheiro, como a burguesia enraba o proletário etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 386).

A sexualidade é um investimento da máquina capitalista, assim como “Hitler dava tesão nos fascistas. As bandeiras, as nações, os exércitos e os bancos dão tesão em muita gente.” (DELEUZE; GUATTARI, 2010, p. 386) e a ditadura militar brasileira, com sua máquina de tortura, foi desejada por muitos “cidadãos de bem”. Mais do que desejar essa máquina de antiprodução, o “cidadão de bem” desejou, e ainda deseja, mais que tudo o sexo do grande capital, chamado de consumo.

Isso explica a razão pela qual aconteceu, em 1964, nos dias que antecederam o dia do golpe, em 19 de março, a primeira Marcha da Família com Deus pela Liberdade no Rio de Janeiro. “Estava na Rua São José, no centro, quando avistei uma multidão de homens e mulheres finamente trajados em marcha contra o governo “comunista” de João Goulart (COIMBRA, 2021, p. 51)”. Muitos brasileiros desejaram ser reprimidos e desejaram oprimir e reprimir: “o autoritarismo estava interiorizado”(ESCRITOS...2018, 5 min). Essa ideia está na fala de Porfirio Diaz, no final de *Terra em Transe*: “Aprenderão, aprenderão, hei de fazer deste lugar uma civilização, pela força, pelo amor da força, pela harmonia universal dos infernos”¹⁷. Pelo amor à força ou ao poder, o cidadão de bem brasileiro aceitou ser reprimido, como muito desejo de reprimir.

A questão que fica é: por que esse cidadão de bem desejou ser reprimido? Em relação a essa questão, La Boétie oferece três razões para essa servidão voluntária: “a primeira razão da servidão voluntária é o hábito” (LA BOÉTIE, 2006, p.29); a segunda é “sob a tirania, os homens se tornarem covardes e efeminados” (ibidem, p. 32). E por último é que o próprio

¹⁶ Fala do professor Amauri Ferreira sobre o livro *O Anti-Édipo*.

¹⁷ Trecho do filme de Glauber Rocha retirado de Paulo Arantes (2010).

servo é um tirano dentro de seu pequeno espaço de poder. Se não é um tirano, deseja ser. Podemos dizer que o cidadão de bem não é alienado, pois às vezes tem consciência que é explorado, mas não sabe viver de outra forma, tem medo de viver de outra maneira (costume, educação) e também às vezes ele próprio é um autoritário dentro do micro espaço em que atua; se não o é, deseja ser. Exemplos que La Boétie (2006, p.47) escreve:

Vejam-se os arqueiros, os guardas e porta-estandartes que do tirano recebem não poucos agravos. Mas os desgraçados, banidos por Deus e pelos homens, suportam de boa mente o mal e descarregam depois esse mal não naquele que os maltrata, mas os que são como ele maltratados e não têm defesa.

Essas micro relações desejanças de descarregamento, que fazem o general descontar no coronel, o coronel no capitão, o capitão no cabo, o cabo no soldado e o soldado no bandido, etc, são fundamentais para a legitimação de um poder autoritário (despótico), pois “não há mais centro de poder que não tenha essa microtextura. É ela - e não o masoquismo - que explica que um oprimido possa sempre ocupar um lugar ativo no sistema de opressão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 116).

Para Deleuze e Guattari, a massa não está passiva em relação ao poder, nem quer ser reprimida (como uma relação masoquista) e nem enganada ideologicamente. Ela simplesmente deseja sua própria repressão. E esse “desejo nunca é separável de agenciamentos complexos que passam necessariamente por níveis moleculares, micro formações que moldam de antemão as posturas, as atitudes, as percepções, as antecipações, as semióticas, etc.” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 101).

Por esse desejo molecular que “o fascismo é tanto mais perigoso por seus microfascismo e as segmentações finas são tão nocivas quanto os segmentos mais endurecidos” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 102). Quando Deleuze e Guattari (2012, p. 102) escrevem que “é muito mais fácil ser antifascista no nível molar, sem ver o fascista que nós mesmos somos que entretemos e nutrimos, que estimamos com moléculas pessoais e coletivas” quer dizer que é mais fácil ter o interesse revolucionário do que desejo revolucionário. Podemos dar como exemplo o professor que se arroga marxista e esquerdista, mas tem práticas autoritárias na sala de aula e machista em casa, pois uma coisa é o desejo, outra é o interesse.

Hur (2021) destaca que o fascismo teve como dimensão principal o microfascismo. Como ele diz que o fascismo:

É apreendido principalmente em sua dimensão molecular, nos pequenos fascismos do cotidiano: há uma molecularização do fascismo no tecido social [...] nas instituições concretas na família, no casal e em um indivíduo consigo próprio [...] opressões cotidianas: do machismo sobre a mulher,

racista sobre o negro, do heterossexual sobre o homossexual, do rico sobre o pobre, do professor sobre o aluno, no prazer de submeter e subjugar o outro. (HUR, 2021, p. 211)

Essas dimensões microfascistas foram muito importantes para Hitler conquistar o poder do Estado Alemão. Como dizem Deleuze e Guattari (2012, p. 101), Daniel Guérin tem razão em dizer que se Hitler conquistou o poder mais do que o Estado Maior Alemão, foi porque dispunha em primeiro lugar de micro-organização [...]”. Assim, como as dimensões microfascistas de grande parcela da sociedade brasileira deu legitimidade à implantação da ditadura brasileira, como exemplo que já dissemos da marcha da família antes do golpe de 1964.

Para Deleuze e Guattari (2012, p.119), um centro de poder como do fascismo se constitui por três zonas (eles chamam linhas): a molar, que é a do Estado; a molecular é da subjetividade; e a da “máquina abstrata de mutação, fluxo e quanta”, ou seja, linhas de fuga. Para eles, essas três linhas não são nem boas nem más, no entanto têm seus perigos e eles destacam quatro: o medo; a clareza; o poder e “o grande Desgosto, a vontade de fazer morrer e de morrer, Paixão de abolição” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 119).

Em relação ao medo, eles destacam que tememos perder “a segurança, a grande organização molar que nos sustenta, as arborescências onde nos agarramos, as máquinas binárias que nos dão um estatuto bem definido, as ressonâncias onde encontramos o sistema de sobrecodificação que nos domina” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 119), ou seja, o medo que se tem do diferente que coloca em questão seguridade dos valores, da moralidade, da pátria, da religião etc. O perigo da clareza está na dimensão molecular, ou seja, da subjetividade onde “tudo adquiriu a clareza do microscópio”. Acreditamos ter entendido tudo e tirado todas as consequências disso. Somos os novos cavaleiros, temos até uma missão” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 120).

Para Deleuze e Guattari (2012, p. 120), a clareza é o próprio perigo, pois é nela que “os microfascismos ditam a lei, a mãe se acha na obrigação de embalar seu filho, o pai devém mamãe. Obscura clareza que não cai de estrela alguma e que exala tanta tristeza”. O perigo do poder se encontra tanto na linha molar com na linha molecular (tanto no nível do Estado como no nível subjetivo). “Não há homem de poder que não salte de uma linha à outra, e que não alterne um pequeno e um grande estilo, o estilo canalha e o estilo Bossuet, a demagogia de bar e o imperialismo e alto funcionário” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 121).

Além dessa alternância de linhas da molar para molecular ou vice e versa, tem também a outra característica do poder, que é de sempre querer controlar as linhas de fuga, ainda que

por meio da repressão, prisão e tortura, como foi o caso da ditadura militar. E por último, o perigo da linha de fuga que “atravessa o muro, que ela saia dos buracos negros [...] se transforma em destruição, abolição pura e simples, paixão de abolição” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 122) que faz a “linha de morte”. E essas linhas de fuga, as chamadas máquinas de guerra, têm duas bifurcações. Uma é essa de linha de morte, em que seu objetivo é a própria guerra, a morte do outro e de si próprio. A outra face da máquina de guerra é a máquina nômade, que tem como objetivo a mutação como forma de resistência contra o próprio Estado. “As mutações remetem a essa máquina, que certamente não tem a guerra como objetivo, mas a emissão de quanta de desterritorialização, a passagem de fluxos mutantes (toda criação nesse sentido passa por uma máquina de guerra)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.122).

2.2 Máquinas de guerra nômade¹⁸: Cinema de Invenção como exemplo

Deleuze e Guattari (2012, p. 13) destacam que “a máquina de guerra é de outra espécie, de outra natureza, de outra origem que o aparelho de Estado”. Para melhor entender essa diferença, eles comparam o estado com o Xadrez e a máquina de guerra com o jogo Go¹⁹. As peças do xadrez são codificadas, têm funções estruturais e posições determinadas, e assim como um peão sempre age como peão, cada peça tem um poder relativo de acordo com a sua enunciação. “Os peões do Go, ao contrário, são grãos, pastilhas, simples unidades aritméticas cuja única função é anônimo, coletiva ou terceira pessoa: “Ele” avança, pode ser um homem, uma mulher, uma pulga ou um elefante” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.13-14). Enquanto o território do xadrez é demarcado ou controlado, o do Go é livre (liso), enquanto Xadrez tem uma estrutura arborescente (tem um centro uno), o Go tem a estrutura rizomática (vários centros). Como Deleuze e Guattari (2012, p. 14) escrevem:

(...) no caso do xadrez, trata-se de distribuir-se um espaço fechado, portanto, de ir de um ponto a outro, ocupar o máximo de casas com um mínimo de peças. No Go, trata de distribuir-se num espaço aberto, ocupar o espaço, preservar a possibilidade de surgir em qualquer ponto: o movimento já não vai de um ponto a outro, mas devém perpétuo, sem alvo nem destino, sem partida nem chegada. Espaço “liso” do Go, contra espaço “estriado” do xadrez. Nomos do Go contra Estado do xadrez, nomos contra a polis.

Ou seja, para Deleuze e Guattari a máquina de guerra não tem como objetivo a guerra,

¹⁸ “Nômade vem do latim nomas, que significa “errante, sem destino” e posteriormente passou a designar os “grupos errantes da Arábia”.”(TRINDADE, c2023).

¹⁹ Jogo de tabuleiro em que todas as peças são iguais, só se diferenciando entre brancas e pretas.

no entanto faz a guerra contra o Estado. O objetivo da máquina de guerra nômade é a própria criação de novos territórios livres do Estado. A máquina de guerra nômade não tem que ser necessariamente militar “(...) um movimento artístico, científico, ‘ideológico’, pode ser uma máquina de guerra potencial, precisamente na medida em que traça um plano de consistência, uma linha de fuga criadora, um espaço liso de deslocamento (...)” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.117).

Com base nisso, podemos dizer que o “cinema de invenção”²⁰, ou cinema marginal brasileiro do fim dos anos 60 e início dos anos 70, foi uma máquina de guerra nômade contra o Estado brasileiro pós-golpe de 1964. O “Cinema (Nô) made”²¹ tinha como objetivo a “Invenção de uma outra estética. Invenção de música de outra ordem. Cinematografia: invenção permanente” (FERREIRA, 2016, p. 15). Invenção é o mesmo que experimental no sentido que Hélio Oiticica dá:

(...) a palavra “experimental” é apropriada, não para ser entendida como descritiva de um ato a ser julgado posteriormente em termos de sucesso ou fracasso, mas como um ato cujo resultado é desconhecido. (...) os fios soltos do experimental são energias que brotam para um número aberto de possibilidades (ROST, 2022, p.307).

Ou seja, a arte experimental é a arte do devir, assim como a máquina de guerra nômade de Deleuze e Guattari tem devir como modelo. “É um “paradoxo”, fazer do próprio devir um modelo, e não mais o caráter segundo de uma cópia” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 26). Esse lado experimental ou modelo como devir, em outras palavras, o próprio modelo é não ter modelo. Essa característica é umas das principais do cinema marginal segundo Fernão Ramos (1987, p. 138), quando se refere a sua narrativa fragmentada ou a não narrativa no trecho abaixo:

O dilaceramento da própria narrativa aparece como forma possível, como linha de comunicação direta entre a exaltação dramática, o horror, abjeção em níveis extremos, e sua comunicação. No limite desta postura se rompe a tessitura existente entre a representação e seu referente: almeja-se a significação de estados dramáticos em si mesmo, em sua própria concretude material. Se tivermos como parâmetro o costureiro dobra-se da representação sobre seu referente diversas sequências do Cinema Marginal pertencem ao universo do “não-sentido”, não se articulando em função de uma instância outra do que sua constituição em imagem.

Narrativas sem sentido, que não contam nada, têm como objetivo simplesmente

²⁰ “Cinema de invenção” é uma expressão usada por Jairo Ferreira para caracterizar o cinema experimental brasileiro dos anos 70.

²¹ Chamamos aqui o cinema marginal de cinema nômade com referência a Ferreira no seu Manifesto do Cinema de Invenção item VII que diz outros nomes do cinema invenção: “ Cinema de (G)rito. **Cinema (Nô)made**. Novas percepções no horizonte do (im)provável. AUM: OM ”(FERREIRA, 2016, p. 327, grifo nosso).

mostrar como Ramos enfatiza que a narrativa marginal “(...) é geralmente elaborada a partir destes planos “demonstrativos” (de “mostrar”) construídos em função de sua potencialidade imagética e não vinculados ao desenvolvimento dramático (RAMOS, 1987, p.139)”. Assim como o cinema marginal quer “mostrar”, e não “contar”, a máquina de guerra busca seguir e não reproduzir.

Reproduzir implica a permanência de um ponto de vista fixo, exterior ao reproduzido: ver fluir, estando na margem. Mas seguir é coisa diferente do ideal de reprodução. (...) a seguir, quando estamos à procura das "singularidades" de uma matéria ou, de preferência, de um material, e não tentando descobrir uma forma; quando escapamos à força gravitacional para entrar num campo de celeridade; quando paramos de contemplar o escoamento de um fluxo laminar com direção determinada, e somos arrastados por um fluxo turbilhonar (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 42).

Seguir significa estar dentro do processo de transformação ou de experimentação, enquanto reproduzir seria observar de fora. Seguir a arte ou mergulhar a vida na arte e a arte na vida era o que queria o artista marginal²² brasileiro, como escreve Celso Favaretto (2019, p. 96-97):

Essas experiências configuravam novos modos de sentir, de se relacionar, de agir socialmente, com que pretendia induzir novas formas da subjetividade, inclusive política, pelo entendimento que faziam da fusão entre arte e vida. (...) Lembrando algumas ideias de Michel Foucault, tratava-se de conceber a vida como arte, implicando a constituição de modos de existência, de estilos de vida que revelassem a estética e a política. Imbricamento, portanto, de ética e estética, como queriam os artistas dos anos 1960 - visionários, que enxergavam nesse modo de generalização da arte a possibilidade de reinvenção da política e da vida.

Vida, arte e política se misturavam. O artista “marginal” brasileiro não participava politicamente por meios convencionais, nem pela luta armada, mas por sua “atitude contracultural que imaginava uma transformação total das pessoas, inclusive por meio de uma espécie de revolução psicodélica, com a expansão da sensibilidade” (FAVARETTO, 2019, p.94). Como se pode ver na fala de Bodanszky a seguir, o próprio Agrippino tinha a vida como arte:

E eu fiquei fascinado com aquele ambiente da casa do Agripino, uma casa sem móveis nenhum, era banheiras e câmaras de pneu de trator, a gente sentava lá dentro e ficava filosofando e acompanhando as loucuras do Agripino, que eram uma espécie de um guru. Ele era um artista total. Ele vivia a arte às 24 horas, tudo o que ele fazia, dizia, seja escrever uma peça de teatro, seja criar uma música, seja fazer um filme, era um envolvimento total, não havia uma distinção entre criar a arte e a vida dele, junto com a Maria

²² Uso aqui o artista marginal ou da contracultura brasileira, no sentido de abranger para outras formas artísticas marginais (poesia, artes plásticas, cinema etc.) deste período.

Ester. (JORGE BODANZKY CONTA AGRIPPINO, 2010, 1 min)

A transmutação ocorre por meio da arte-vida, onde o artista Agrippino, que se lança em um turbilhão de possibilidades cujo desfecho ele desconhece, não tem começo nem fim, está sempre no meio, como um rizoma da máquina de guerra.

3 HITLER IIIº MUNDO (1968): uma máquina de guerra contra o estado torturador.

O filme *Hitler IIIº Mundo* (1968) e o filme *Hitler: um filme da Alemanha* (1977), possuem uma ideia em comum de que a ditadura brasileira foi um fascismo radical até mesmo em relação ao nazismo. Como se observa neste último, na fala do personagem Hitler Moribundo: “Olhemos à nossa volta, estão bem encaminhados para receber nossa herança. (...) Pense nos comandos torturadores e homicidas no Brasil... Pense na Argentina (...) triunfamos por estranhos caminhos na América” (*Hitler: um filme da Alemanha*, 1977, 1h20m34s). E também em *Hitler IIIº Mundo*, na fala do personagem Juiz: “perfeito, o golpe será executado pelo Robô. Hitler é um conservador democrata, morte ao primeiro ministro, fascismo radical” (*Hitler IIIº Mundo*, 1968, 7m40s).

Assim como o filme *Hitler: um filme da Alemanha* (1977) de Syberberg utiliza o processo fílmico contra as ideias fascistas de “Hitler cineasta, para vencê-lo cinematograficamente, voltando contra ele suas próprias armas” (DELEUZE, 2018, p. 313). Em paralelo, o filme *Hitler IIIº Mundo* (1968), de José Agrippino de Paula, usa o cinema como uma arma contra a ditadura.

O que faz de *Hitler IIIº Mundo* uma resistência contra a ditadura são seus aspectos estéticos, e para melhor investigar esses aspectos do filme, este capítulo está dividido em três partes: a primeira se utiliza do conceito de virtualização; a segunda aborda o conceito de belo dionisíaco e a terceira, o conceito de crueldade.

3.1 Virtualização da tortura em *Hitler IIIº Mundo*

Segundo Pierre Lévy (1996, p.71), a invenção da linguagem estabeleceu as condições para a construção de um espaço virtual, onde o tempo humano é uma “situação aberta” e a “ação e o pensamento” não estão simplesmente a preferir entre “possíveis” e o “já determinado”. Na realidade, estão a reelaborar permanentemente uma estrutura de sentidos e valores que reinterpreta e improvisa soluções de uma atualidade passada que ainda nos envolve.

Lévy (1996) nos alerta para o fato de que o conceito de virtual costumeiramente é usado no senso comum para exprimir a ideia de “ausência de existência” ou ainda “falta de materialidade”. Embora o autor reconheça algo verdadeiro neste posicionamento, pensar assim é olhar de maneira empobrecida e grosseira para o virtual, o que limita o potencial que o conceito nos evoca. Segundo Lévy, a palavra virtual vem do latim *virtualis*, que significa

força ou potência. Uma semente é uma árvore virtual, assim como o feto é um homem virtual, e a imagem de um filme é virtualmente real.

Assim sendo, o conceito de virtual não é um oposto do real, na verdade a virtualidade está em oposição à atualidade, onde estas são apenas duas maneiras de serem diferentes. Deste modo, enquanto o real assemelha-se ao possível, o virtual em nenhum grau se parece com o atual, com efeito, a atualização é uma resposta ao virtual, ou seja, o virtual é sempre um complexo de problemas e o atual é a solução.

Em *O que é o virtual*, Pierre Lévy busca compreender o processo de virtualização adotando uma perspectiva inversa. O autor apresenta a virtualização como o movimento de passagem do atual para o virtual, desta forma:

A virtualização não é uma desrealização (a transformação de uma realidade num conjunto de possíveis), mas uma mutação de identidade, um deslocamento do centro de gravidade ontológico do objeto considerado: em vez de se definir principalmente por sua atualidade (uma “solução”), a entidade passa a encontrar sua consistência essencial num campo problemático. Virtualizar uma entidade qualquer consiste em descobrir uma questão geral à qual ela se relaciona em fazer mudar a entidade em direção a essa interrogação e em redefinir a atualidade de partida como resposta a uma questão particular (LÉVY, 1996. p. 7).

Para o filósofo francês, a arte é um dos lugares de intensa virtualização, uma vez que a arte proporciona com certa facilidade a externalização de sentimentos, uma manifestação pública de emoções ou sensações vivenciadas no interior da subjetividade. Apesar de subjetivas, essas emoções fazem com que nos sintamos "vivos", o que nos torna humanos. A arte, portanto, tem o poder de virtualizar ao socializar sentimentos, emoções e experiências que são de ordem subjetiva.

Assim, a disposição de imagens violentas em um filme, por exemplo, faz relação com elementos e sentimentos reconhecíveis da nossa experiência, como o medo, a dor, a ofensa, a promessa e a salvação. Todos esses sentimentos juntam-se num complexo de circunstâncias. É neste processo vitalizante da arte que as imagens violentas assumem distintos significados, formando um conjunto indeterminado de possibilidades.

Desta forma, as circunstâncias infinitas que resultam do processo de virtualização promovem elaborações outras que questionam os sentidos que estão estabelecidos. Porquanto, uma operação simbólica pode remeter a construções éticas e formar um amontoado de significações: “De novo, a questão da utilidade, da função ou da referência dá lugar ao poder de fazer sentido, ou melhor, de fazer mudar o sentido, de criar universos de significações radicalmente novos”. (LÉVY, 1996, p. 57). Portanto, apoiado na argumentação de Deleuze (1996), o autor francês Pierre Lévy nos propõe um interessante procedimento analítico e

metodológico em que possibilita concentrar a análise do objeto investigado partindo do atual para o virtual.

Encontramos dois fragmentos do filme pesquisado onde a tortura é apresentada. A primeira, em que um jovem doente é torturado por militares engravatados em um hospital, e a segunda, em que o mesmo jovem é torturado por gorilas militares que são assistidos por Hitler. Nesta sessão, faremos as descrições das duas cenas de tortura no filme *Hitler IIIº Mundo*.²³

A primeira sequência que vamos descrever começa com um jovem bigodudo andando em um corredor de hospital, enquanto algumas pessoas com saco de pão na cabeça estão se arrastando pelo chão. Esse jovem é abordado por dois policiais à paisana, um com óculos escuros e o outro não. Ao mesmo tempo em que se ouve a sua voz gaga narrando: *a porta estava fechada, na grade o pessoal entrou, abriu o cadeado, depois seguiu foi indo, indo... Aí abriu outra porta, aí apareceu o outro, mas não era o guarda, ele pegou olhou o documento, olhou, olhou anotou*. O jovem entra no apartamento acompanhado por dois policiais trajados de terno. Lá dentro está um jovem de cama e mais dois jovens bigodudos em pé perto do leito do doente. O policial de óculos saca a arma e aponta para os jovens.

Outro policial pega o telefone e liga. Ouvia-se a voz do policial sem sincronia com a imagem: *Fascismo integral. Não fazer pronunciamento de atos pseudo democráticos, opinião pública é um por cento de fascistas e noventa e nove por cento de indiferenças. Farta distribuição de emblemas com o bigodinho, futebol, samba patriótico, loteria esportiva. Relações sexuais duas vezes por dia e masturbação à tarde*. Vê-se o detalhe do jovem doente abrindo a boca com expressão de dor. Começa a se ouvir a música da Hora do Brasil (*Guarani*, de Carlos Gomes), ao mesmo tempo em que se vê um policial de óculos pegar um alicate, e outro pegar uma serrinha elétrica. E eles começam a torturar o jovem na cama, com alicate, um aperta o pênis do doente, e com a serrinha elétrica, o outro policial corta o rosto do rapaz. Depois, os dois policiais carregam o jovem nu como se o fossem jogar pela janela.

²³ Primeira cena aos 28 min e segunda cena aos 43 min.

Figura 1 – Montagem com imagens do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

A segunda cena começa em um porão escuro (ver Figura 1), onde o corpo de um jovem está estirado sobre a mesa, e três gorilas dançam ao redor dele, como se fosse uma roda de um ritual ao som de uma batida frenética. A porta se abre e entra Hitler, que começa a assistir aos gorilas dançando e batendo no corpo sobre a mesa, dando choque com fios elétricos ao mesmo tempo em que enfiando uma barra grossa de ferro na bunda do jovem torturado. Ouvia-se a voz sem som de Hitler dizendo: *Dois mais um? Igual ao desconhecido, eu sou um ser fantástico e real. Pedaco de matéria solta no espaço... Os ditadores têm um dia de descanso por semana onde vêem o trabalho do seu povo. Sentei na varanda do meu palácio e não vi nada, a não ser o carnaval, miséria e morte.* A cena segue com as mãos dos gorilas pegando os pelos pubianos do jovem torturado, e enfiando a navalha nesses pelos e no seu pênis, gotas de sangue caem no chão juntamente com os pêlos. Paralelo a isso, o som experimental do solo de guitarra de Jimi Hendrix causa uma sensação de alucinação. Depois aparece o olho esbugalhado do jovem torturado. O gorila veste sua roupa de militar, a calça, a jaqueta e o chapéu. Depois vai bater um papo indecifrável com Hitler falando “alemão” e o gorila grunhindo.

Essas duas cenas de tortura do filme *Hitler IIIº Mundo* são muito parecidas com as

memórias das torturas sofridas por Cecília Coimbra no mesmo contexto do AI5, como podemos ver na descrição abaixo, tirada do seu livro *Fragmentos de Memórias Malditas*:

[...] fui levada a uma sala (...) de tortura, denominada por eles como “sala roxa”, pois era totalmente dessa cor. Ainda de capuz, tive minhas roupas arrancadas e meu corpo molhado. Fios foram colocados em mim e senti os choques elétricos no bico dos seios, na vagina, na boca, na orelha e por todo o corpo. Fui novamente despida (...). Fui amarrada a uma cadeira, e colocaram um filhote de jacaré sobre meu corpo nu. Imediatamente desmaiei. Os choques elétricos no meu corpo nu e molhado eram cada vez mais intensos e eu me sentia desintegrar, com a bexiga e o ânus sem nenhum controle (COIMBRA, 2021 p. 118).

Contudo, pode-se dizer que, a partir do conceito de virtualização em Levy, as duas cenas descritas de *Hitler IIIº Mundo* foram virtualizações da tortura que Cecília Coimbra e muitos outros sofreram na pele, a dor do processo de repressão pós AI5. Essa virtualização do filme é esteticamente revolucionária à medida que provoca uma experiência além da própria representação. Na primeira cena, quando começa a tortura e a música *Guarani* toca, permite uma ligação da tortura com a cultura brasileira, uma vez que tal composição é um símbolo nacional. Na segunda cena, na parte mais cruel da tortura, quando é tocado o solo de guitarra de Jimi Hendrix, ao mesmo tempo em que se sente a dor com as imagens cruéis, há uma sensação de liberdade.

Essas cenas apresentam imagens de tortura que causam desconforto em quem as assiste. Essas imagens são resultado de um trabalho de composição onde os diversos recursos técnicos da linguagem audiovisual, como trilha sonora, ruídos, cortes e enquadramentos são utilizados de forma a incitar as nossas sensações e percepções. Ao fazer isso, o filme *Hitler IIIº Mundo* virtualiza a tortura e se utiliza da estrutura que conforma a própria tortura (dor, medo, terror e etc.) para problematizá-las, ou seja, as imagens do filme virtualizam a virtualização como define Pierre Lévy.

Desta maneira, o filme nos faz passar por outro processo de virtualização sensorial, conceitual e histórico que chegamos a sentir na pele a partir da imagem e do som as construções que fazemos do conceito de humanidade, da nossa experiência com a dor. Mas, sobretudo da nossa experiência sensorial e percepção singular que reage e nos transforma de modo que não se tenha noção da alteridade que essas imagens transmitem das memórias malditas do filme *Hitler IIIº Mundo*.

3.2 O dionisíaco nas imagens malditas de *Hitler IIIº Mundo*

Nietzsche, na obra *Nascimento da Tragédia*, de 1872, fala que o belo possui dois princípios na arte: o princípio apolíneo e o princípio dionisíaco. O primeiro está ligado à contemplação da aparência estética representada pelos gregos por Apolo, deus sol, da razão, da clareza, da serenidade, da harmonia, da forma e da prudência, relacionado às artes plásticas. Já o segundo é relacionado à sensação de embriaguez ligada ao deus Dionísio, que é o deus do vinho (Baco para os romanos), das festas, da paixão, da loucura, da noite, da obscuridade, da embriaguez, do caos, da confusão, da deformação, da imprudência, relacionado à música, como o deus Pan. Esses dois princípios ou dois impulsos artísticos são características da arte trágica ou tragédia, como escreve Nietzsche: “essência primordial da tragédia grega, como expressão dos dois impulsos artísticos entremeados entre si, o apolíneo e o dionisíaco” (NIETZSCHE, 1992, p. 78).

O impulso artístico do belo que vamos abordar neste trabalho não é a beleza do sonho da aparência, mas sim a beleza da embriaguez na experimentação com o horror. Como afirma Nietzsche, “a sabedoria dionisíaca é um horror antinatural, que aquele que por seu saber, precipita a natureza no abismo da destruição, há de experimentar também em si próprio a desintegração da natureza. [...]” (NIETZSCHE, 1992, p.65). Este princípio dionisíaco se apoia em elementos de percepções puras e que provocam experimentações de sensações que levam à “transfiguração infinita” (idem, p. 64). Ou seja, esse aspecto dionisíaco, segundo o autor, tem e teve um papel fundamental para as artes dos povos ao longo da história da humanidade, seja no aspecto da cura como no aspecto do conhecimento. O "quanto precisou sofrer este povo para poder tornar-se tão belo!" (NIETZSCHE, 1992, p.144).

No mais, para o filósofo, esse aspecto dionisíaco é a afirmação radical da vida, como confirma a citação a seguir: “Dioniso é associado por Nietzsche à afirmação da vida, à vontade de viver, que sacrifica alegremente à sua inesgotável fecundidade dos seus tipos mais elevados” (FERRAZ, 2017, p. 159).

A fim de relacionar o filme *Hitler IIIº Mundo* com alguns aspectos dionisíacos que falamos acima (por exemplo, o da embriaguez na experimentação com o horror), este trabalho seleciona e descreve três sequências do filme²⁴ que se compreende terem alguma relação com esses aspectos dionisíacos de Nietzsche.

²⁴ Primeira cena aos 34 min ; segunda aos 63 min; e terceira aos 67 min ;

Figura 2 – Montagem feita com imagens do Filme Hitler IIIº Mundo

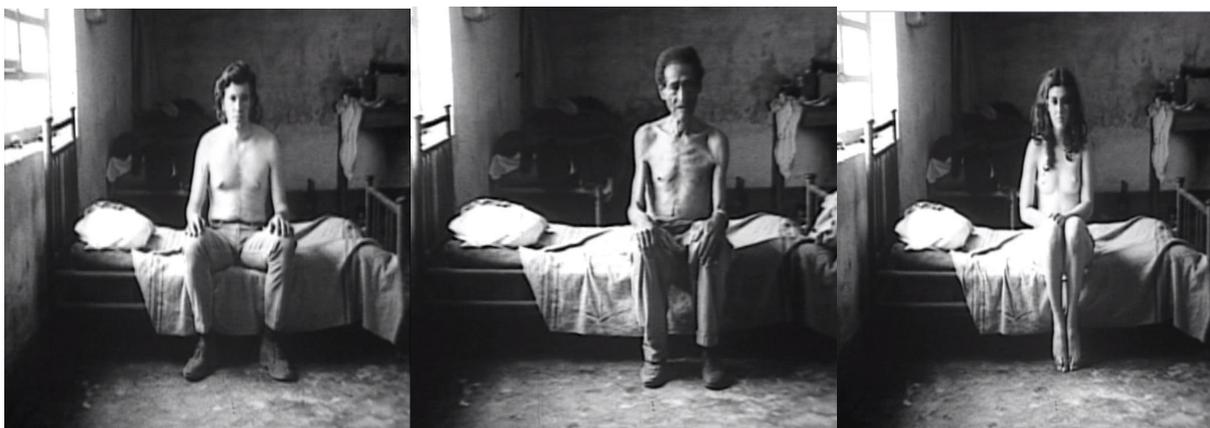


Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

A primeira cena (figura 2) se trata de um plano sequência em que o jovem torturado anda como um robô no corredor do hospital, acompanhado por um idoso. Enquanto isso, toca uma música espanhola agitada no estilo Manitas de Plata²⁵. Corta, essa música acompanha também o plano giratório sobre a cidade que apresenta o olhar em transe do personagem, a imagem faz girar três vezes a rua com suas árvores sem folha, seu trânsito, seus prédios, o último giro é sobre um grupo de pessoas idosas e entre elas o jovem torturado. O dionisíaco está na atmosfera de embriaguez total da própria imagem, depois que o jovem torturado sai do hospital e a imagem gira sobre as ruas da cidade, trazendo uma sensação de pura embriaguez dionisíaca, que no caso deste filme foi provocado pelo ritual de tortura, pois essas imagens apresentam o olhar do jovem torturado.

²⁵ “Guitarra espanhola no estilo de Manitas de Plata” (FERREIRA, 2016, p.140).

Figura 3 – Montagem com imagens do filme *Hitler IIIº Mundo*



Fonte: Cenas do filme *Hitler IIIº Mundo* (1968).

A segunda sequência (figura 3) é feita em uma cama de hospital, em que o jovem torturado está sentado. Ouve-se sua voz em delírio, mas não é possível entender o que se fala; depois aparece um velho no mesmo lugar em que estava o jovem, escuta-se apenas uma respiração cansada; em seguida, no lugar do velho, aparece uma moça nua com uma voz alucinada, sendo impossível entender o que ela diz e em seguida toca uma música de tambor. O dionisíaco é a transfiguração finita do jovem torturado, primeiro no velho e depois na moça e na voz enlouquecida de cada um dos personagens.

Figura 4 – Imagens do Filme *Hitler IIIº Mundo*



Fonte: Cenas do filme *Hitler IIIº Mundo* (1968).

A terceira sequência (figura 4) é uma cerimônia em que aparece um Juiz Fascista com vários diplomas colados em sua bata. Ele diz: *Parabéns rapaz! Depois que você passou pela nossa tortura, finalmente descobriu a verdade, então você vai ser considerado*. Então, ele entrega o diploma ao jovem que foi torturado e ele está vestido de militar nazista. Depois de receber o diploma, o jovem estende a mão para saudação nazista acompanhado do Juiz, então Hitler grita: *Heil Hitler!* Esta sequência, sobretudo, é dionisíaca por se tratar da crueldade com o próprio espectador em ver e ouvir o jovem se transformar em um nazista depois de toda a tortura que sofreu.

Esses fragmentos descritos acima mostram que eles são, individualmente e em conjunto, dionisíacos, pois são meios de experiência que transformam a percepção do espectador, provocando uma mudança de concepção da história em relação ao contexto da ditadura. Portanto, conclui-se que esses fragmentos, à medida que provocam um processo dionisíaco de transformação da dor terrível da tortura em experimentações estéticas, potencializam a resistência contra a tortura, à ditadura e ao autoritarismo. Além de explicitar as práticas bárbaras da tortura, esses fragmentos ressignificam elementos estéticos, como músicas e ruídos. Fazendo com que, mesmo no horror e na dor, se ache uma afirmação radical da vida, o belo no filme não é o filme, mas o que ele provoca, além da aparência. Sua provocação é um sentimento de reivindicação pela liberdade contra toda forma de poder torturador militarizado e autoritário.

3.3 Crueldade em *Hitler IIIº Mundo*

Um dos aspectos dionisíacos mais importantes que se pode relacionar com *Hitler IIIº Mundo* é o da crueldade. A crueldade, na perspectiva metafísica de Antonin Artaud, como destaca FRANÇA (2018, p. 33), “trata-se, aqui, de explorar uma intelectualidade nova e mais profunda, escondida por trás dos gestos, do corpo, da palavra, do pensamento racional, do sonho, do inconsciente, das imagens e dos espaços, em suma, da vida e da cultura”.

Ou seja, não se trata do conceito de crueldade no sentido de “rigor sangrento, de busca gratuita e desinteressada do mal físico” (ARTAUD, 2006, p.88), mas crueldade “no sentido de apetite de vida, de rigor cósmico e de necessidade implacável, no sentido gnóstico de turbilhão de vida que devora as trevas” (ARTAUD, 2006, p. 119, apud GUIDOTTI, 2013, p. 49). Como também afirma FRANÇA (2018, p.44), “a crueldade não seria somente identificada como terrível, a catástrofe, mas também com a criatividade como modo de abertura para o mundo de possibilidades”. Para Artaud (2006, p. 88), a crueldade é

“submissão à necessidade”. Não há crueldade sem consciência, sem uma espécie de consciência aplicada. É a consciência que dá ao exercício de todo ato da vida sua cor de sangue, sua nuance cruel que a vida é sempre a morte de alguém”.

A crueldade está em tudo. O exemplo de crueldade artaudiana, tem-se a própria escrita, pois a escrita é “o meu rasto, o excremento que me rouba do meu bem depois de eu ter sido roubado por ocasião do meu nascimento, deve portanto ser recusado” (DERRIDA, 1995, p. 127). Toda palavra adultera a singularidade da inspiração, pois a palavra representa algo previamente definido e a inspiração é singular e irrepresentável, de modo que a palavra só pode apresentar o seu vestígio.

Assim como Nietzsche só dava valor às palavras escritas com o sangue, para Artaud “a questão não era saber o que chegaria a insinuar-se nos quadros da linguagem escrita, mas na trama da minha alma em vida” (ARTAUD, 2006, p. 9 apud DERRIDA, 1995, p. 136), ou seja, o quanto a escrita era vida. E “quando pronunciamos a palavra vida, deve-se entender que não se trata da vida reconhecida pelo exterior dos fatos, mas dessa espécie de centro frágil e turbulento que as formas não alcançam” (ARTAUD, 2006, p.9). Ou seja, quando Artaud fala vida, não significa a vida biológica, mas metafisicamente falando, como intensidade de uma força sem forma, provocada pela crueldade.

A crueldade também está no ato de pensar. O próprio pensamento só acontece por meio da crueldade quando nos deparamos com o impensado ou “impoder”. O “impoder” não é impotência, é a própria inspiração que causa a crueldade “que destrói o meu pensamento; algo que não me impede de ser o que poderia ser, mas que me deixa a bem dizer, em suspenso” (DERRIDA, 1995, p. 119) o que leva à necessidade de construir outro pensamento ou outra consciência.

Provocar esse impensado é o objetivo do cinema pensado por Artaud. Para isso, Artaud cria uma nova linguagem, “capaz de transformar as ideias e conceitos cristalizados em uma experiência de encontro com o impensável do pensamento, o inimaginável” (FRANÇA, 2018, p. 95-96). Essa linguagem cruel provoca um choque que faz pensar, como mostra Deleuze (2018, p. 244):

Dir-se-ia que Artaud vira pelo avesso o argumento de Eisenstein: se é verdade que o pensamento depende de um choque que o faz nascer (o nervo, a medula), ele só pode pensar uma única coisa, o fato de que ainda não pensarmos, a impotência tanto para pensar o todo como para pensar a si mesmo, estando o pensamento sempre petrificado, desfocado, desabado.

No entanto, como destaca França (2018), a crueldade está no que se sente, não no que

se pensa. Portanto, a violência da crueldade está na sensação, não no sensacional, no sentido de espetacular. “Daí a proposta deleuziana de que a violência tem dois sentidos muito diferentes à violência representativa (o sensacional ou clichê) opõem-se a violência da sensação, que se identifica como sua ação direta sobre o sistema nervoso” (FRANÇA, 2018, 146). Essa violência da sensação é o que caracteriza o cinema da crueldade

Posto isso, o cinema da crueldade tem como função criar novos perceptos. “É essa a definição de perceptível: tornar sensíveis as forças insensíveis que povoam o mundo, os afeta e nos fazem devir” (FRANÇA, 2018, 149). Ou seja, a intenção do cinema não é reproduzir ou inventar formas, “mas justamente captar, mostrar ou inventar forças, na tentativa de torná-las visíveis e, assim, desvelar o combate que o homem precisa travar consigo mesmo, com a cultura, com as forças da natureza, com a sombra, com seus instintos mais primitivos” (FRANÇA, 2018, p. 150).

Essas forças que provocam a sensação têm, para Artaud, que ter as características do sonho, não reproduzir o sonho, mas “assim como nossos sonhos agem sobre nós e a realidade age sobre nossos sonhos, pensamos que podemos identificar as imagens da poesia com um sonho, que será eficaz na medida em que será lançado com a violência necessária” (ARTAUD, 2006, p. 97).

Assim como o sonho, a narrativa do cinema da crueldade não é linear, como bem destaca FRANÇA (2018, p.103):

O Filme desenvolve-se não em uma história linear, mas em uma sequência de estados de espírito em função das formas, volumes, metamorfoses, luz, ar, desejos inconfessáveis, instinto, magia, desejo, sexualidade, fantasmagoria e, sobretudo, o sentimento de uma liberação total e uma sintetização do universal no singular.

Onde o filme tem como base não a palavra, mas os signos como o próprio Artaud (2006, p.141) descreve: “O encavalamento das imagens e dos movimentos levará, através de conluios de objetos, silêncios, gritos e ritmos, à criação de uma verdadeira linguagem física com base em signos e não mais em palavras”. Essas características descritas do cinema da crueldade segundo Artaud podem ser atribuídas para o filme *Hitler IIIº Mundo* em duas perspectivas: primeiro em relação à narrativa não linear e onírica; e segundo pelas imagens cruéis de forte impacto, como a da tortura.

Bloco 5: Jesus com seus discípulos visitam São Paulo.

Bloco 6: O programa de auditório utiliza a minoria para ter audiência.

Bloco 7: O Samurai explora a pobreza para ter riqueza.

Bloco 8: O personagem Coisa (o homem de pedra) fica desesperado em um país intolerante com o diferente.

Bloco 9: Apresenta o terror da tortura feita pelo Estado brasileiro.

Bloco 10: A personagem Madame Vida é sacrificada pelo Comitê da Moralidade.

Bloco 11: Expõe a nudez de um casal na atmosfera da contracultura.

Bloco 12: Ficcionaliza de forma cômica a relação homoafetiva de Hitler com o Capitão América, que respectivamente representam o facismo e o capitalismo.

Bloco 13: Demonstra a selvageria do telespectador brasileiro.

A seguir mostra-se algumas imagens e pequenas descrições desses blocos.

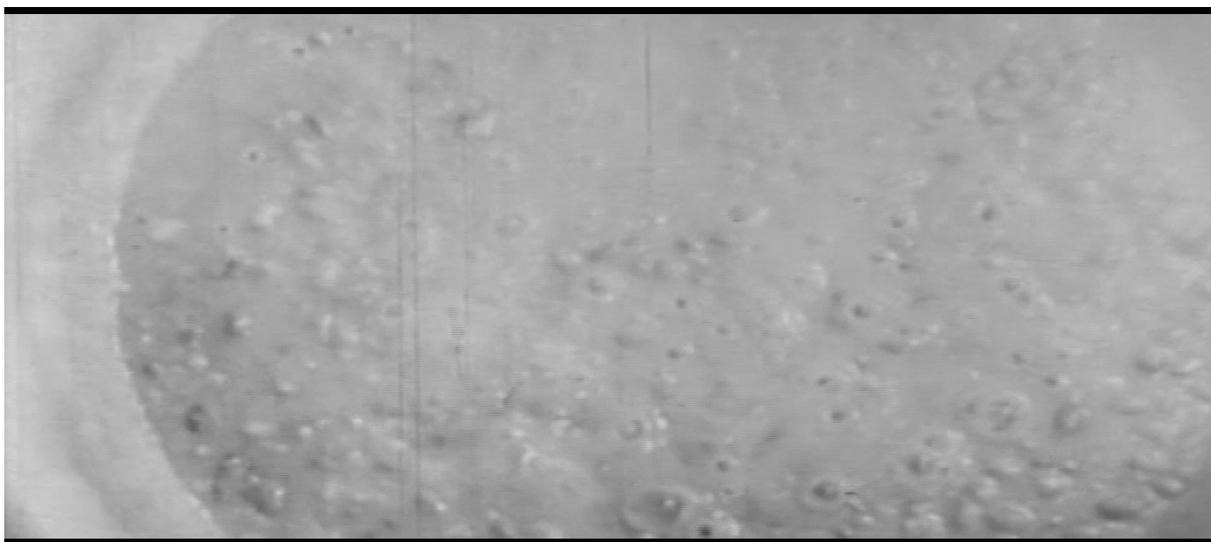
Figura 6 – Imagem do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cena do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

O primeiro bloco é de apresentação da máquina de escrever esquizofrênica (figura 6), que escreve o nome do filme, o nome do diretor, dos fotógrafos, dos atores e palavras sem sentido surgindo de vez e saindo da folha para o escuro.

Figura 7 – Imagem do caldo fervendo do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cena do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Depois, com som de turbina de avião, começa o filme em um caldo branco (figura 7) fervendo com grãos que se parecem com feijão, em uma casa da classe média. Uma mulher branca arrumada olha na geladeira e não tem nada; surpresa, avisa seu marido, um homem orelhudo vestido para o trabalho que reage dando um grito histérico.

Figura 8 – Imagens da sequência do cidadão de bem do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

No meio de uma rua movimentada no centro da cidade (figura 8), esse casal está dentro de um fusquinha que só pula e não sai do lugar, o homem desesperado diz: “furou o pneu, furou o pneu. [...] você imagina que se eu sair de dentro desse automóvel, de dentro desse Volkswagen, alguém irá nos socorrer? [...] você acredita que um indivíduo desses terá coragem de sair do automóvel para vir nos socorrer, para vir me ajudar a tirar o pneu, a tirar o estepe? Não, nós temos que ficar fechados aqui, amaldiçoadamente fechados aqui dentro desse automóvel como se tivesse num deserto precisamente no momento em que a população está passando em massa por essa rua. Nós vamos morrer aqui nesse automóvel fechado, vamos apodrecer, vamos entrar em estado de decomposição e ninguém vai nos apanhar”.

Na borracharia o casal fica de cócoras, é carregado como objetos, peças de uma máquina e ouvimos o áudio: “Tem que ficar de olho no progresso dos gritos pois se não o elemento morre”.

Ouvimos gritos de dor ao um som de interrogatório de tortura “donde está Che, cajarro” mais gritos, e vemos corpos de jovens mortos torturados que estão amontoados no chão, e esse homem de bem começa a carregar um dos corpos, de uma jovem, pelo corredor de uma casa ou repartição, será que esse é seu trabalho, dar o fim nesses corpos?

Figura 9 – Imagem dos selvagens do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Outro bloco (figura 9) é de um casal nu “bárbaro” que dorme ao relento no meio do mato coberto por folhas. Os dois acordam e se rastejam pelos morros e andam feitos seres pré-históricos em busca de comida.

Figura 10 – Imagem da Central de Inteligência do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Em um laboratório (figura 10) acontece uma transação de um cientista encomendado pela Central de Inteligência para Golpe de Estado do Terceiro Mundo, e o Juiz (do comitê central do controle da moralidade), acompanhado por um militar, planeja fazer um golpe de estado executado pelo robô comprado desse laboratório contra o primeiro ministro (Senhor da Guerra). Segundo esse Juiz, “Hitler é um conservador democrata, morto pelo primeiro ministro, fascismo radical”. Hitler, em um lugar em construção, quebra tijolos, e o robô ao invés de matá-lo, mata uma jovem inocente.

Figura 11 – Imagem da canoa de Jesus no rio Tietê do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Na beira do rio Tietê (figura 11), embaixo de uma ponte por onde passam muitos automóveis, na frente de prédios altos, Jesus e seus discípulos estão em uma canoa. Jesus, que dorme, é acordado e todos encenam a passagem da bíblia em que ele anda sobre a água, e que Pedro vai acompanhá-lo e se afoga. Jesus diz: tenha fé, então Pedro começou também andar sobre as águas.

Figura 12 – Imagem de reunião com Jesus na favela do filme Hitler IIIº Mundo.



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Ao invés de voltar ao barco (figura 12), Jesus e Pedro desviam o caminho e seguem para a favela, em um lugar que parece uma boca de fumo, e lá se reúnem com figuras bizarras como Caralho Grande, o Homem de Pedra (o personagem Coisa do Quarteto Fantástico), robô fascista e outros.

Figura 13 – Montagem com imagens do personagem Getúlio do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Vemos (figura 13) os bastidores do programa sensacionalista de Silvio Santos e a participação de uma anãzinha. Depois do programa, essa anã se agarra à perna do produtor/psicólogo, um homem alto que se chama Getúlio. Ele entrevista a anãzinha e dá um tipo de autoajuda bizarra.

Figura 14 – Montagem com imagens do personagem Samurai do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

No meio da rua de uma vila de casebres de madeira, anda Samurai (interpretado por Jô Soares, figura 13), espreguiçando como se estivesse acabado de acordar e tirando pulgas de sua axila. É uma cena performance de intervenção, pois os moradores reais interagem com a filmagem e o personagem rindo, olhando. Perspectiva que se repete muitas vezes no filme com este personagem (por exemplo, a cena do Minhocão em que o Samurai maneja a espada brincando com o público real).

Figura 15 – Imagens do personagem Coisa do filme Hitler IIIº Mundo e do Quarteto Fantástico da Marvel.



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968) e História em Quadrinhos da Marvel (1968).

Em uma cena no prédio (figura 15) no centro de São Paulo, o personagem o Coisa tenta suicídio. A polícia real participa das filmagens, em que o personagem é preso. O Coisa tinha relação com a militância comunista que era torturada.

Figura 16 – Imagens do jovem torturado do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Um doente (figura 16) é torturado por homens engravatados que o acusam de ser comunista, utilizando instrumentos como um alicate. Depois é torturado em outro lugar por gorilas, sendo assistido por Hitler, que narra como se fosse um passatempo de domingo.

Figura 17 – Imagens da condenação de Madame Vida do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Madame Vida (figura 17) é condenada à morte pelo Comitê da Central do Controle da Molaridade.

Figura 18 – Imagem do casal de jovens nus do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler IIIº Mundo (1968).

Transam (figura 18) em uma montanha o militante torturado e uma garota que diz ser abduzida por extraterrestres.

Figura 19 – Imagem do personagem Hitler do filme Hitler IIIº Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler III° Mundo (1968).

Hitler (figura 19) foi morto pelo Samurai. E o Capitão América, que foi amante de Hitler, mata o Samurai.

O militante torturado vira robô nazista.

Figura 20 – Imagem do personagem Samurai assistindo TV do filme Hitler III° Mundo



Fonte: Cenas do filme Hitler III° Mundo (1968).

A cena final é do Samurai (figura 20) com um pedaço de carne crua na boca vendo e

batendo na TV.

O que mais impacta nessas imagens logo no início do filme é a relação do visual com a trilha sonora, que não é realista, onde o som e a imagem dialogam em uma síntese disjuntiva, onde nenhum se anula. “Uma disjunção que permanece disjuntiva, e que afirma, todavia, os termos disjuntos, que os afirma através de toda a sua distância, sem limitar um pelo outro nem excluir um do outro” (DELEUZE; GUATTARI, 2010. p. 106).

Esses diálogos disjuntivos entre o som e a imagem formam sentido ou forma o próprio acontecimento na imagem que Deleuze (2018, p. 261) vai chamar de interstícios, “um espaçamento que faz com que cada imagem se arranque ao vazio”. Quando Deleuze fala em imagem não se refere somente à imagem visual, como a sonora também, como na situação abaixo, quando fala do que os interstícios provocam no filme:

O filme deixa de ser “imagens em cadeias... uma cadeia ininterrupta de imagens escravas umas das outras”, e das quais somos escravos. É o método do ENTRE, “entre duas imagens”, que conjura todo cinema do Um. (...) Entre duas ações, entre duas afecções, entre duas percepções, entre duas imagens visuais, entre duas imagens sonoras, entre o sonoro e o visual: fazer ver o indiscernível, ou seja, a fronteira. O todo sobre uma mutação, pois se deixou de ser o Um-Ser, para se tornar o “e” constitutivo das coisas, entre dois constitutivos das imagens. (DELEUZE, 2018, p. 262).

Ou seja, o interstício provocado entre dois elementos dissonantes de sentidos diferentes, como é caso da trilha sonora²⁶ e a imagem de *Hitler IIIº Mundo*, provoca uma fronteira de sensações e sentidos múltiplos que não representam um acontecimento, mas a sua relação com o próprio acontecimento cruel. Isso acontece no filme desde o início até o final.

Na cena da máquina de escrever datilografando os créditos, título do filme e letras aleatórias sem significado, se ouvia um som de umas batidas estridentes ritmadas com uns grunhidos, gritos de umas feras cada vez mais estridentes que dá a sensação de que estivesse construindo o filme com muita dor e horror. Quando, de repente, o som do avião e a máquina ficam mais acelerados, parte dessa máquina parece com uma nave espacial que pousa em uma panela branca em que uns grãos estão cozinhando ao som da turbina do avião. Com o mesmo som de turbina de avião, há um casal burguês; a mulher olha para a geladeira e o homem dá um grito. Não ouvimos nenhum som condizente com a imagem que se vê, na qual faz termos a sensação de estarmos dentro de uma fábrica, não de uma casa.

Além dos interstícios provocados entre o som e a imagem, temos também os

²⁶ Agripino era músico e lançou algumas músicas. “Foi Hermano Penna, cineasta e premiado diretor de Sargento Getulio, quem trouxe à luz a existência de uma fita com dez músicas inéditas de José Agrippino de Paula; fita que Agrippino vendia para os amigos a fim de financiar seus projetos”(MEIRELLES, 2009, p. 62). E muitas das músicas fizeram parte da trilha sonora do *HIIM*.

interstícios que são provocados pela própria imagem e sua figuração. A exemplo disto, apresenta-se o casal burguês, que é tratado pelo mecânico como se fossem uma peça de uma engrenagem. Outro é quando o rapaz está sendo torturado e os policiais são gorilas, e o supervisor da tortura é Hitler. Aqui não se trata de metáfora, mas de demonstração literal. Como diz Deleuze (2018, p. 265):

Se os banqueiros são assassinos, escolares, presidiários, os fotógrafos, proxenetas, se os operários são enrabados pelo patrão, é preciso mostrar isso, não o metaforizar, e é preciso construir séries em consequência. Se dissermos que uma revista não “se sustenta” sem as páginas publicitárias, precisamos mostrar isso literalmente, arrancando-as de modo a fazer ver que a revista não fica de pé: não é mais uma metáfora, é uma demonstração.

Ou seja, o filme demonstra que o cidadão de bem é literalmente engrenagem do sistema torturador. E os torturadores são literalmente animais irracionais que agem pela pulsão de seus desejos mais cruéis. “Não é um arranjo de homem e bicho, não é uma semelhança, é uma identificação de fundo, uma zona de indiscernibilidade mais profunda que toda identificação sentimental: o homem que sofre é um bicho, o bicho que sofre é um homem. É a realidade do devir” (DELEUZE, 2007, p. 32). No caso do filme *Hitler*, o homem que bate, dar eletrochoque, fere, bate, rasga, sangra é um bicho, e o bicho que tortura também é o homem em estado de devir em que ao mesmo tempo não é nenhum, nem outro, são os dois de uma só vez.

Esse devir é a própria crueldade, pois a sua “sensação deixa de ser representativa e se torna real; e a crueldade será ainda menos ligada à representação de qualquer coisa de horrível, ela será somente a ação das forças sobre o corpo, ou a sensação (o contrário do sensacional)” (DELEUZE, 2007, p. 52). Isso é a função dos personagens do filme *Hitler*, não de representar o personagem real que ele foi, mas sim buscar sua sensação na sua atmosfera.

A relação entre a sensação e atmosfera está associada a vários elementos, que exprimem o tom da imagem, espaciais, sonoros, de mise-en-scene etc. Como diz Gil:

“A atmosfera é um elemento fundamental da imagem fílmica porque ela tem um papel importante na expressão do seu sentido. A atmosfera tem duas competências: a de criar um sentido determinado na imagem e a outra de saber exprimir este sentido através de uma série de formas fílmicas.” (GIL, 2005 p. 33)

Com esses aspectos a atmosfera representa as sensações para além da representação. E a “linguagem cinematográfica” consegue transcender o discurso, o significado e operar com as forças que evidenciam as sensações.

Por exemplo, quando aparece a cena do casal nu dormindo ao relento e se arrastando no mato, tem-se a sensação para além da representação da miséria, também pode trazer sensações materiais associadas ao ato de dormir no relento: a dureza do piso, a sensação gelada do sereno das plantas na pele, assim como se arrastar no mato, pode ser associado à aspereza do solo arranhando os corpos. Da mesma forma, a maneira como o Samurai alimenta às pessoas, pode sugerir sensações como nojo, a partir do gesto e do aspecto da comida, pegajoso, grudento, mole, podre, etc.

4 FRAGMENTOS DE REINVENÇÕES DE IMAGENS MALDITAS (RIM)

“Praza ao céu que o leitor, audacioso e tornado momentaneamente feroz como isto que lê, encontre, sem se desorientar, seu caminho abrupto e selvagem, através dos pântanos desolados destas páginas sombrias e cheias de veneno. [...] Não convém que qualquer um leia as páginas que vem a seguir, somente alguns saborearam este fruto amargo sem perigo.” (LAUTRÉAMONT, 2008, p.73)

Assim como o vinho muito seco ou o sangue degustado com apreço na boca de Maldoror²⁷, vamos chamar o Conde de Lautréamont, a fim de nos dar o seu caleidoscópio para apreciar as sensações das *Reinvenções de Imagens Malditas*. Pois não buscamos conhecer as profundezas dos oceanos, mas as profundezas do coração humano, “qual é o mais profundo, o mais impenetrável dos dois: o oceano ou o coração humano? [...] apesar da profundidade do oceano, ele não pode ser equiparado com a profundidade do coração humano.” (LAUTRÉAMONT, 2008, p.87).

A humanidade é muito mais cruel que Maldoror, como constatou Primo Levi ao perguntar, se referindo aos judeus nos campos de concentração: “Vocês que vivem seguros em suas cálidas casas, vocês que, voltando à noite, encontram comida quente e rostos amigos, pensem bem se isto é um homem?” (LEVI, 1988, p. 9). Assim, Lévi questiona a própria sociedade alemã se esta é humana, ao permitir desumanizar os judeus nos campos de concentração. Diante disso, perguntamo-nos se a sociedade brasileira realmente é humana, pois de certa forma autorizou práticas como a tortura, nos porões da ditadura na década de 70 e nas favelas brasileiras até hoje.

Neste capítulo, vamos analisar o resultado do nosso produto audiovisual *Reinvenções de Imagem Malditas*, em que sua montagem partiu de alguns blocos de imagens e som do filme *Hitler IIIº Mundo* que foram remontados e reeditados, tanto a imagem como a sonoplastia. Utiliza-se quatro blocos de HIIM: máquina de escrever, cidadão de bem, democracia da tortura e transmutação. Para tanto, percebeu-se a necessidade de remontar o bloco democracia da tortura com outros filmes: *Matou a Família e Foi ao Cinema* (1969), *Imagens* (1972) e *Brazil- Report on Torture* (1971). O critério para escolha se dá pelo mesmo contexto ditatorial brasileiro em que foi produzido o filme *HIIM*, bem como o caráter independente das produções.

²⁷ Personagem principal do livro *Os cantos de maldoror* (2008) de Conde de Lautréamont, 1846-1870.

4.1 Máquina de escrever

“Agarro a pena que vai constituir o segundo canto... instrumento arrancado às asas de alguma águia-real vermelha!” (LAUTRÉAMONT, 2008, p. 109). A pena de Agrippino é uma máquina de escrever, pois antes e depois de ser cineasta ele era escritor, “talvez até mesmo mais cineasta do que escritor, no que se refere à regularidade de sua produção” (TERRON, 2006, p. 111) por ter uma escrita imagética, em que todos os seus trabalhos literários possuem “contrapontos cinematográficos” (TERRON, 2006, p. 111).

Em *PanAmerica*, seu primeiro personagem, que ele chama de “eu”, era um cineasta e sua escrita parece mais um filme do que literatura, pois as imagens descritas sempre transbordam o papel. Ao começar *Hitler IIIº Mundo* com a cena de uma máquina de escrever, Agrippino faz uma espécie de auto-retrato. Como diz Bellour (1997, p. 331): “o auto-retrato aparece como uma totalidade sem fim, na qual nada pode ser dado de antemão já que seu autor anuncia: ‘Não narrarei o que fiz; direi quem sou’”. Agrippino revela que é um escritor ao mostrar a máquina escrevendo e surtando, pois ao surtar ela se esgota na escrita e se transforma em imagem pura. Como

Godard inventa, diante de sua máquina de escrever, sua(s) História(s) do cinema, é preciso preservar até o fim a movimento. [...] é ao vivo que a memória eletrônica da máquina de escrever cospe o que primeiro registrou: palavras escritas que se tornam som, pedaço de imagem viva. (BELLOUR, 1999, p. 130)

Por outro lado, esse bloco é uma metalinguagem de Agrippino em relação ao processo de criação cinematográfica, pois todo o filme começa na escrita da ideia. Em HIIIM, a ideia era fazer um filme do seu próprio livro como afirma Bodanzky: “Agrippino tinha um projeto de fazer um filme, que mais tarde seria o *Hitler IIIº Mundo*. [...] contou o desejo dele de fazer a história do livro *Panamérica*, usar os elementos do *Panamérica* e transformá-lo em um filme. [...] (JORGE... 2010, 1 min 45s).

HIIIM não teve um roteiro formal escrito, porém teve inspiração inicial na obra literária *Panamerica* e foi realizado na improvisação, como diz Bodanzky “o Agrippino ia enchendo o carro de personagens e saía por aí filmando, nem ele sabia o que ia acontecer tudo era um happening²⁸, ele fazia a coisa acontecer, se retirava no canto, ficava rindo e mandava eu filmar”(JORGE ... 2010, 3 min). Interessante esta relação com a escrita, em geral

²⁸ Em 1950, Allan Kaprow chamou pela primeira vez de happening (significa acontecimento) a apresentação artística que mistura artes visuais, teatro, feito na improvisação e com participação do público com a intenção de fazer refletir e chocar sobre tema na sua maioria de crítica social.

associamos este cinema de sensações com um certo fluxo, que não passa pelos esquemas do roteiro, mas sim por alguma inspiração, e é realizado na improvisação. Agrippino parte da escrita, apesar de não ter roteiro formal, mas improvisa na realização. Talvez seja uma tentativa de usar a potência do audiovisual para intensificar as sensações que já passaram pela etapa literária. Quase como um fluxo da escrita para a imagem e o com, sem a ponte, o intervalo da produção tradicional.

A cena da máquina de escrever é a abertura do filme RIM, retratada ao som de batidas, latidos e ruídos de avião. Uma máquina de escrever, que ao datilografar o nome Hitler IIIº Mundo passa a escrever palavras sem sentido, à medida que parte a peça da máquina de escrever, sai do papel em branco e vai para um fundo preto, onde aparece o nome “Reinvenções de Imagens Malditas”.

Pelo surto da máquina de escrever, percebemos que ela é uma máquina de escrever nômade, mesmo porque Agrippino é uma máquina nômade²⁹. A máquina Agrippino desacopla da máquina de escrever e se acopla à máquina de filmar.

Há tão somente máquinas em toda parte, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com seus acoplamentos, suas conexões. Uma máquina órgão é conectada a uma máquina-fonte: esta emite um fluxo que a outra corta. O seio é uma máquina que produz leite, e a boca, uma acoplada a ela. (Deleuze; Guattari, 2010, p.11)

O próprio filme HIIIM é uma máquina de guerra nômade e RIM é seu acoplamento contra a captura do Estado torturador. Agora essa máquina de guerra mira para o agente do estado torturador que é o “cidadão de bem”.

4.2 Cidadão de Bem

Oh senhor cidadão,
eu quero saber, eu quero saber
com quantos quilos de medo,
com quantos quilos de medo
se faz uma tradição?

Oh senhor cidadão,
eu quero saber, eu quero saber
com quantas mortes no peito,
com quantas mortes no peito
se faz a seriedade?
(Tom Zé, Senhor cidadão)

Segundo Paulo Arantes em sua recente entrevista³⁰, a ideia de “cidadão de Bem” foi

²⁹ Agrippino foi diagnosticado como esquizofrênico em 1980.

³⁰ Entrevista realizada dia 26/09/2022.

inventada na Era Vargas, pois foi Getúlio Vargas que

reinventou o Brasil social, com a CLT, carteira assinada... Ao inventar isso, Vargas fez duas coisas malignas: primeiro botou a população ao lado do Estado, fingiu que o Estado era um aliado da população, desde a colônia, a população brasileira via o Estado como o seu inimigo principal. O Estado que recrutava e cobrava impostos. Vargas tornava o Estado o “pai dos pobres”. [...] O assalariamento passou a ser um privilégio desde a Era Vargas. Esse privilégio vinha com acompanhamento ideológico fundamental na distinção entre o trabalhador de bem e o bandido, não trabalhador, o vagabundo. Todo o imaginário da música, do teatro e cinema passa por essa distinção. [...] “Eu, trabalhador, por tanto eu tenho que ser respeitado, o bandido se pode matar, encarcerar, fazer o que bem entende”. (PAULO... 2022, 57 min)

Ou seja, antes de 1964, já havia a idealização na mentalidade brasileira de cidadão de bem (trabalhador assalariado). Esse imaginário persiste até hoje, mas foi atualizado, como diz Paulo Arantes: “homem de bem (atual) transformou-se em patriota. E o patriota é aquele que abraçou a guerra civil e acha que é ameaçado por tudo aquilo que está em sua volta, e que não é o homem de bem. É uma ameaça existencial e você tem que responder com uma guerra civil” (PAULO... 2022, 59 min 50s).

O “cidadão de bem” ganhou novas configurações, sendo hoje um “empreendedor”, bem sucedido, liberal na economia e conservador nos costumes - para a sociedade - mas que tem amantes. Um hipócrita. Luta pelo fim dos direitos trabalhistas, do uso de impostos para o bem estar social, defende a meritocracia, quer o fim das cotas, é racista, homofóbico e flerta com o fascismo, em nome da sua liberdade de expressão.

Esse “cidadão de bem” é o ovo da serpente, este fez a Marcha da Família, incentivou o Golpe de 64 e segue incentivando o golpe atualmente.³¹ Como confirmam Mello & Novais, esse cidadão de bem da década de 70 ampara a ditadura brasileira em nome de seus interesses econômicos, pois eram

[...] banqueiros, grandes empresários, de maior parte do pequeno e médio empresariado, dos latifundiários (...) todos sempre dispostos a bater às portas dos quartéis, sempre prontos a desfraldar o fantasma do “comunismo ateu” sempre expeditos no defender ora a ditadura, ora o liberalismo plutocrático. Esses interesses ganhavam amparo em parte expressiva da classe média, ciosa de sua superioridade em relação à massa, apegada tradicionalmente ao elitismo, sempre sensível ao impacto da elevação dos salários de base e da multiplicação dos empregos formais sobre seu padrão de vida, amparado em boa medida em serviços pessimamente remunerados. (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 562).

Esse mesmo cidadão de bem, burguês, brasileiro do final dos anos 70 e início dos anos

³¹Se refere ao anos de 2021-2023, o “cidadão de bem” é o homem idealizado pela extrema direita, bolsonarista que defende o golpe nas portas dos quartéis e que depois do evento do dia 08 de Janeiro de 2023, que revelaram a sua hipocrisia, o egoísmo e a sua letal crueldade.

80 tinha acesso ao consumo de bens e serviços semelhante a países de primeiro mundo, época em que o Brasil vivenciava uma condição econômica superior, pois para Mello e Novais (1998, p. 562):

[...] num período relativamente curto de cinquenta anos de 1930 até o início dos anos 80, e mais aceleradamente, nos trinta anos que vão de 1950 ao final da década dos 70, tínhamos sido capazes de construir uma economia moderna, incorporando os padrões de produção e de consumo próprios aos países desenvolvidos.

Nessa época que “pela casa podemos reconhecer, imediatamente, de que classe social faz parte a família” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 602). E pelas vestimentas, e pelo acesso ao bem de consumo, deduzimos os cidadãos de bem do filme *RIM*, onde é representada uma família burguesa brasileira da década de 70. Além dos aspectos culturais de comportamento, de posturas, existem os aspectos materiais, em relação a seus bens de consumo e serviços, como respectivamente apareceram no filme, tais como comida, o caldo branco de cereal ou um mingau, roupas e acessórios (a roupa da mulher e do homem) geladeira, carro e serviços, como de mecânica.

A casa de classe média em que aparece o cidadão de bem no filme é a representação de uma típica casa da época, “térreas modestas, mas com um certo conforto.” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 601). No filme *Reinvenções de Imagens Malditas*, apresenta-se na cozinha uma mulher que faz a comida. Ela está olhando para a geladeira e ao não ver nada, grita para o marido, que olha imediatamente para a geladeira e grita. Não sabemos o que ele gritou, mas não precisa saber.

Esse cidadão de bem representa as mesmas “pessoas na sala de jantar [que] são ocupadas em nascer e morrer”³², ocupadas em comer e beber, que têm acesso aos bens de consumo, como os alimentos industrializados como “o arroz, o feijão, o açúcar, as farinhas, de trigo, de rosca, de mandioca, já empacotados de fábrica em sacos de plástico, e não mais empacotadas na hora [...] a lata de ervilha, de palmito [...] (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 565). “Come substâncias alimentícias e faz outros esforços, dignos de uma melhor sorte, para parecer gordo. Que inche o quanto quiser essa adorável rã.”(LAUTRÉAMONT, 2018, p. 86).

“De acordo com certos filósofos, é muito difícil distinguir o cômico do melancólico, a própria vida sendo um drama cômico ou uma comédia dramática” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 188). Comédia dramática é a vida do cidadão de bem apresentada no filme *RIM*. Esse drama cômico está nas expressões histéricas do cidadão, à exemplo da cena na casa onde a

³² Trecho da música *Panis et Circencis* (1968) de Caetano Veloso e Gilberto Gil que foi gravada pelos Mutantes.

esposa, ao olhar a geladeira, grita ao marido. Outro elemento cômico é a sonoplastia surrealista deste filme, onde não se ouve o som real (como a fala do personagem e o som ambiente), ouve-se somente ruídos, grunhidos, som de motor etc.

O cômico e o dramático também estão presentes na imagem do fusca balançando quase pulando com o casal inepto lá dentro, depois se ouve a fala desesperada do personagem que o pneu furou e “[...] como se estivesse num deserto, precisamente no momento em que a população está passando em massa por essa rua. Nós vamos morrer aqui nesse automóvel fechado, vamos apodrecer, vamos entrar em estado de decomposição e ninguém vai nos apanhar.” O desespero do cidadão de bem quando fura o pneu do carro em uma avenida movimentada de São Paulo na década de 70, mostra o extremo individualismo ocasionado pela modernização capitalista ditatorial sobre os costumes, onde a pessoa se sente sozinha na multidão e que “a grande família universal dos humanos é uma utopia digna da mais medíocre das lógicas.” (LAUTRÉAMONT, 2018, p. 86) regida pela lógica liberal capitalista selvagem.

Esta cena também mostra a incapacidade da burguesia brasileira naquela época de fazer qualquer trabalho manual, como trocar o pneu de um carro, pois “a desvalorização do trabalho, herança da escravidão, se redefine no jugamento de cada ocupação de acordo com suas características” (MELLO; NOVAIS, 1998, p. 605). Por isso, quanto mais manual e pesado era o trabalho, mais era desvalorizado.

Na cena da oficina mecânica do filme RIM, em que o casal burguês fica de cócoras e diz ao mecânico: “Se fosse fácil! Você pergunta: nome? Não sei. Endereço? Não sei. Solteiro? Não sei. Aí eles começam a gritar. Uma borrifada na orelha já muda o som. O grito não é o mesmo. Hã!! O choque, é que fico muito nervoso! Fica de olho no progresso dos gritos, se não o elemento morre. Toma muito cuidado”. Ao falar que não é fácil, o cidadão se refere ao endividamento e como Gilles Deleuze diz a respeito do homem moderno em *Post-Scriptum sobre as Sociedades de Controle*: “O homem não é mais o homem confinado, mas o homem endividado” (DELEUZE, 1992, p. 224). O cidadão tem os bens de consumo e de serviços, mas é completamente controlado pelos bancos financeiros e suas transações comerciais com prestações de serviços privados. Ao responder perguntas cadastrais como o nome e o endereço, expõe o controle das empresas na época para com o cliente.

Ao falar sobre o choque elétrico, o cidadão de bem se reporta a um dos meios de tortura mais utilizados na ditadura brasileira, como veremos com mais detalhe na próxima parte do capítulo. Já quando fala em “que tem que ficar de olho no progresso dos gritos se não o elemento morre” desenvolve-se a perspectiva de que a tortura tinha a intenção de fazer falar os corpos com base na tortura, isso se dá no propósito de mantê-lo vivo, com o intuito de

conceder mais dor e mais dor ao torturado, a ponto de dali colher informações e consequentemente a delação dos companheiros.

A cena em que os corpos de jovens estão amontoados no chão e que o cidadão de bem pega o cadáver e o arrasta pelo corredor ao som de gritos, representa uma pessoa sendo torturada. Neste momento, o cidadão de bem executa o sumiço dos corpos de jovens torturados, prática comum na ditadura militar brasileira, assim como mostra Agrippino em seu livro *As Nações Unidas*, como podemos ver a seguir em um trecho do livro:

GORILA 2 - E de que morreu o prisioneiro?

GORILA 1 - De colapso cardíaco.

GORILA 2 - Do coração?

GORILA 1 - Sim. Colapso. Infarto no coração.

GORILA 2 - E como você explica que o condenado tenha a cara amassada e alguns ossos quebrados?

GORILA 1 - O prisioneiro sofreu um colapso cardíaco de pé e caiu, quebrando a cabeça e os ossos na queda.

GORILA 2 - O prisioneiro caiu de muito alto?

GORILA 1 - Sim.

GORILA 2 - Onde? Você acha que foi de uma escada? /

GORILA 1 - Justo. O condenado sofreu um colapso na escada.

GORILA 2 - E o corpo, onde está?

GORILA 1 - Que corpo?

GORILA 2 - O cadáver, quero dizer.

GORILA 1 - Ainda que o prisioneiro político tenha sofrido um colapso cardíaco, ordenei que seus restos mortais fossem lançados na cratera do vulcão Santiago.

GORILA 2 - E por que essa ordem?

GORILA 1 - Ele mesmo me pediu.

GORILA 2 - Quem?

GORILA 1 - O preso político.

GORILA 2 - Antes de morrer?

GORILA 1 - Sim, a mim me pediu isso. Foi seu último desejo. (PAULA, 2019, p. 151-152)

O mesmo trabalho do Gorila 1 na peça *As Nações Unidas* pode ser caracterizado como o trabalho do cidadão de bem, em *RIM*, e ele faz isso com bastante seriedade e sem espanto algum. Pelo contrário, apresenta a normalidade de um trabalho, pois para ele se faz necessário o esforço contra o mal maior, que é o comunismo.

4.3 Democracia da tortura

Pai (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice (pai)
 Afasta de mim esse cálice
 De vinho tinto de sangue

(Chico Buarque, música: Cálice, 1979)

Na música de Chico Buarque, a palavra “cálice” tem um sentido ambíguo, o sentido do objeto "cálice" de tomar vinho e ao mesmo tempo tem o sentido do verbo calar na forma imperativa, no sentido de dar ordem, referindo-se à censura da época. Da mesma forma, a expressão “vinho tinto de sangue” também tem dois sentidos: o sentido literal do vinho, e o sentido simbólico da morte que se refere à repressão, tortura e assassinatos causados pela ditadura militar brasileira, principalmente pós AI-5, que significou para Cecília Coimbra (2021, p. 85):

[...] o golpe dentro do golpe: o Ato Institucional nº 5 (AI-5), em 13 de dezembro de 1968. A partir dele, o regime militar consolida o terrorismo de Estado, sua forma mais brutal de atuação, através de uma série de medidas, como o fortalecimento do aparato repressivo com base na Doutrina de Segurança Nacional, que considera todo e qualquer opositor ao regime como “inimigo interno” e “traidor da pátria”: não se podem tolerar os antagonismos internos. A partir desse momento, silencia-se, criminaliza-se e massacra-se toda e qualquer pessoa que ouse levantar a voz - porque divergir do regime é um crime, e, como tal, será punido.

Esse Ato Institucional legitimou o terror do Estado contra quem ele intitulava inimigo interno. “Neste cenário sufocante altamente repressivo, a tortura passa a ser prática comum e oficial utilizada pelo Estado brasileiro, a fim de amedrontar, fragilizar e pulverizar os opositores - e, com isso, levar a uma espécie de torpor social”. (COIMBRA, 2021, p. 87). O inimigo interno era aquele que se colocava contra esse regime e qualquer um poderia ser enunciado como “o comunista ateu comedor de criancinhas”, visto que também era período da Guerra Fria e a demonização ao comunismo estava em alta nos países subdesenvolvidos capitalistas como o Brasil. A própria professora Cecília Coimbra foi presa acusada de comunismo como podemos ver em seu relato:

Fui presa e levada junto com meu companheiro José Novaes [...] para a sede do DOPS. [...] Ao chegar, o coronel Mário Borges, diretor daquele departamento, recebeu-nos com gritos, improperios e palavrões que me intimidavam: “Fale, sua puta comunista, com quantos você já trepou hoje?”(COIMBRA, 2021, p. 99-100)

Cecília Coimbra por ser suspeita de comunista foi presa e torturada assim como muitos artistas, intelectuais, professores etc. O estado ficou tão paranoico que até as crianças eram torturadas, como notaremos a seguir no filme *RIM*.

O bloco denominado *democracia da tortura* começa com cortes tirados do filme *HIIM*. O primeiro corte acontece em um corredor de hospital com um jovem de bigode e cabelo comprido, vindo em direção ao enquadramento, enquanto duas pessoas com saco de

pão na cabeça se arrastam se distanciando da câmera. O jovem é abordado por dois policiais, e os três entram no quarto do hospital, onde estão mais dois jovens cabeludos³³.

Os dois agentes do DOPS sacam a arma para os jovens e falam “fascismo integral”, logo em seguida, começam a torturar o doente no próprio hospital. Esta parte mostra como o jovem dito subversivo foi capturado por agentes do estado, fato que se assemelha com a narrativa de Robison Aparecido da Silva no documentário *No es hora de Llorar* (1971)³⁴: “eu fui preso dia primeiro de fevereiro, quando ia me encontrar com uma pessoa que tinha sido presa, e levou a polícia onde a gente ia se encontrar” (5 min 43 seg). Continuando a cena, o policial que está com óculos pega um alicate e o outro policial sem óculos, um fio elétrico de um aparelho cortante redondo, e começam a torturar com essas ferramentas o jovem na cama, depois carrega ele nu como se fossem jogá-lo pela janela.

Corta para um depoimento real, seguido de uma simulação da tortura, retirado do documentário *BRAZIL: A Report on Torture*³⁵, em que um preso político narra como foi torturado e colocado no pau de arara.

Amarrado pelos pés e pelas mãos, com cordão amarrado ao testículo. Passaram a me dar choque elétrico por todo corpo à medida que o cansaço me dominava, a cabeça naturalmente caía e o cordão puxava os testículos. Causando dores terríveis. Usaram outra variação de tortura, como tentaram arrancar com alicate minhas unhas. Tentaram colocar agulhas nas minhas unhas. Com alicate torciam meu peito, com gilete cortavam meu rosto. (BRASIL...1971, 23 min 30s)

A tortura é apontada no filme *HIIM* de maneira surrealista e complementa o depoimento fidedigno tirado do documentário *Brazil: A Report on Torture* (1971). Provavelmente essas cenas de tortura feitas em *HIIM* foram inspiradas em relatos similares encontramos em *Brazil: A Report on Torture* e em *No es Hora de Llorar* (1971). Neste último documentário há um depoimento em que o militante relata:

Ao fim de semana os torturadores não tinham serviços, não tinha nada para fazer, eles tiravam [os presos políticos] da cela para torturar. No meu caso, por exemplo, cheguei numa fase que eu não podia mais me levantar, então era arrastado pelos pés e era levado para a sala de tortura apenas para destruir os torturadores. (No... 1971, 20 min 40s)

No filme *HIIM*, antes da cena de tortura no porão, o personagem Hitler relata que no

³³ Nessa época incorpora-se um estilo subversivo, como frisa Novais, que se dá pela “moda do cabelo comprido e da barba desarrumada [que] surge no final dos anos 60, como símbolo de afirmação e de protesto.”(MELLO; NOVAIS, 1998, pg. 571).

³⁴ Documentário

³⁵O documentário *Brazil: A Report on Torture* (1971) foi feito no Chile depois da chegada de 70 presos políticos brasileiros que foram trocados pelo embaixador suíço. Neste documentário, alguns desses presos políticos reconstituem vários tipos de torturas que eles sofreram. Este é primeiro documentário de denúncia mundial da tortura brasileira.

final de semana os ditadores têm um dia na semana de descanso, dia usado para acompanhar o trabalho do seu povo. Hitler desce ao porão para assistir um homem ser torturado por gorilas, já que esse era o seu lazer.

A cena do jovem sendo torturado por gorilas foi utilizada no filme *RIM* com uma diferença da original do filme *HIIM*. No filme *RIM*, vemos a cena de um jovem sendo torturado por um monte de gorilas³⁶, ao mesmo tempo em que se ouve o áudio de Dora³⁷ depoimento retirado do documentário *Brazil: A Report on Torture*.

Eu fui colocada nua em uma sala com cerca de quinze homens da polícia e fui espancada. Cerca de vinte bofetadas me deformaram todo o rosto, depois disso, depois de todo o interrogatório me colocaram uma música em uma altura impressionante, música de macumba com violenta percussão e a medida que tocavam a música, escapavam meus companheiros e a mim, estavam completamente excitados, alegres e satisfeitos como se fosse uma festa. (BRASIL... 1971, 11 min 15s)

Quando Dora relata da música de macumba, ouve-se uma música de “macumba” original do filme *HIIM* com os gorilas torturadores e em transe em volta do torturado, “completamente excitados, alegres e satisfeitos” como diz Dora, percepção essa da tortura ainda encontrada nos dias de hoje. Isso pode ser percebido em uma aula do curso AlfaCon, disponível em plataforma de vídeo, no qual o professor Norberto Florindo Junior³⁸ relata aos alunos o seu prazer em torturar.

Nada como uma tortura bem aplicada pra entregar onde está. Se você não tortura, deixa comigo: eu faço isso, não tem problema nenhum. Com a consciência livre e leve, e eu sou bom nesse negócio, nossa! [fala com tom de desejo]. Quando eu fui trabalhar com policiamento na rua, quando eu torturava os caras, nem os policiais acreditavam. “Chefe, o senhor já fazia isso antes?” Eu dizia: Não, é a primeira vez” [faz um gesto de tortura]. “Mas o senhor leva jeito”, “Você acha? Deve ser alguma coisa de reencarnação.”. Eu tenho uma afinidade com isso daí, entendeu? Eu não tenho pena e torturo até umas horas.[...] E vou te dizer viu? [sorrir debochado] As pessoas falam que a tortura é um método científico de obter a verdade. Quem falou isso? Sempre que assim procedi a verdade “Come to me” [tradução: vem a mim]. (AULAS... 2019, 10 s)

O que se pode ver é que a tortura era e ainda é um método muitas vezes usado para obter o prazer sádico no torturador “reencarnado” e nos seus cúmplices, que neste caso são os alunos que caem na gargalhada. A partir disto, podemos imaginar o prazer que o torturador sentiu na cena de *HIIM*, em que os gorilas batem, amassam e puxam o pênis e os testículos do torturado ao mesmo tempo em que enfiam uma navalha por dentro da virilha, fazendo com

³⁶ “Gorilas” era como os militantes de esquerda chamavam os torturadores, mas que no filme *HIIM* são literalmente gorilas ou humanos com características de gorilas.

³⁷ Maria Auxiliadora Lara Barcelos, na época “estudante de medicina e funcionária pública” (*No es Hora de Llorar*, 1971, 5 min.).

³⁸ Ex-capitão da polícia de São Paulo e advogado.

que os cabelos pubianos e gotas de sangue caíam ao chão. Cena que se relaciona com o depoimento de um torturado em *Brazil: A Report on Torture* (1971, 25 min 50s), que diz: “Vários cachorros policiais adestrados obedeciam às orientações de um treinador, sob a primeira ordem [eles] abocanhavam meus testículos e sob a segunda ordem, apertavam.”

O prazer do torturador não se dá somente em causar danos físicos, mas, sobretudo danos psicológicos, como se observa no filme *RIM* o testemunho de Nancy Mangabeira Unger³⁹, que relata a utilização da tortura do crocodilo em mulheres: “Depois que eu saí do COD é que trouxeram o crocodilo, agora existe a psicológica também, se prendem os pés e as mãos, e a pessoa nua e o crocodilo passeia pelo corpo todo.” (BRASIL...1971, 38min) Testemunho parecido faz Cecília Coimbra (2021, p. 118) no livro *Fragments de memórias malditas*:

Fui amarrada a uma cadeira, e colocaram um filhote de jacaré sobre meu corpo nu. Imediatamente desmaiei. Os choques elétricos no meu corpo nu e molhado eram cada vez mais intensos, e eu me sentia desintegrada, com a bexiga e o ânus sem nenhum controle. *Isso não está acontecendo: é um pesadelo... Eu não estou aqui... eu pensava.* O filhote de jacaré, com sua pele gelada e pegajosa, percorria meu corpo nu. *E se me colocam a cobra, como estão gritando que farão...*

O choque elétrico é instrumento utilizado em todas as torturas e aparentemente causa poucos danos físicos, o que o torna muito eficaz para alegar que o preso não estava sendo torturado, embora os danos para o sistema nervoso e psicológico sejam devastadores. Relato semelhante ao da Cecília sobre a tortura de choque elétrico foi dado no depoimento de Nancy e Frei Tito⁴⁰. Nancy Mangabeira fala:

O choque elétrico é o pior das torturas. Muitos companheiros defecam, urinam, inclusive ejaculam sob efeito do choque. Agora, o choque é corrente contínua, não é um pequeno choque de cerca de um minuto. Há um companheiro que ficou no Brasil sob choque contínuo durante vinte minutos. (BRASIL...1971, 20 min 30s)

Nancy relata a seção de choque elétrico que aconteceu com outro preso político, enquanto o Frei Tito faz um relato de sua experiência:

Torturaram-me três dias consecutivos. Mas no terceiro dia, na mão do

³⁹ Como no documentário *Brasil: A Report on Torture* não tem o nome do torturado que diz quem é que está falando, identificamos por outros meios os nomes e as vezes a história dessa pessoa. Nancy Mangabeira Uger identificamos apartir da comparação da imagem da pessoa no filme com uma fotografia que identificada entrada no site do arquivo publico da comissão da verdade de Pernambuco (link: <https://www.comissaodaverdade.pe.gov.br/index.php/foto-10-07299-1-jpg>). Nancy é irmã do ex-ministro Roberto Mangabeira Uger.

⁴⁰ Frei Tito de Alencar Lima (1945 - 1974) foi um frade católico brasileiro e, alvo de perseguição da ditadura militar brasileira, foi preso e torturado. Fez o depoimento no documentário *Brasil: A Report on torture* em 1971 quando estava exilado no Chile, assim como Maria Auxiliadora, Nancy Mangabeira e os outros. Eles foram trocados pelo embaixador suíço em 1971.

Capitão Benoni Albernaz, ele me torturou vinte horas consecutivas, começou às sete horas da manhã até às duas da tarde. Com choque elétrico em minhas orelhas, onde eu tive fortes descargas neuro vegetativas ao ponto de fazer as necessidades fisiológicas em minha própria roupa. Não me deixaram fazer nenhuma limpeza física e higiênica. Às sete horas da noite me voltaram às torturas até a meia noite com forte pancada, sob choque elétrico por todo meu corpo, na boca, meus ouvidos, pés, cigarros acesso em meu corpo...(BRASIL...1971,16 min)

Frei Fernando, quando relata que essa tortura é ao mesmo tempo física e moral, diz que:

A tortura física nunca é somente física. O que o torturador quer é submeter o preso. A tortura quer acabar com nossas defesas para que o torturado possa passar as informações que eles querem. Isso se faz seja com a dor física seja com a dor moral. A primeira coisa que se faz é deixar o preso nu diante dos torturadores. E aí começam a humilhá-lo. Você começa a apanhar de dez pessoas que fazem barulho e batem. O básico era o choque elétrico, mas tudo valia nessa época. Frei Tito passou três dias e três noites no Oban sendo submetido à tortura. Quando se diz a tortura parou, você vai descansar, não é nada disso. O torturador diz: "Vai descansar para continuar amanhã." Quem consegue descansar, quem consegue dormir? (PLON; MEIRELES, 2014, p.165)

Essa dor moral é causada psicologicamente pela humilhação à qual eram submetidos os presos políticos. Mas também era usada a tortura psicológica, provocada pelo próprio torturador, como a que sofreu o Frei Tito, exposto por seu psiquiatra francês Jean-Claude Rolland:

Somam-se às sevícias físicas as sevícias psíquicas, fazendo-as ressoar com uma força trágica própria. São antes de tudo insultos que, manipulados com método a serviço de uma paixão diabólica, se constroem como julgamento categóricos emanando de uma autoridade superior, levando à confusão o discernimento da vítima e destruindo a representação que ela tem de si mesma. "Você é um padre, logo é um homossexual" "você é um revolucionário, logo traiu o evangelho", são alguns do silogismo de uma perfídia absoluta: superficialmente, levam a pensar num raciocínio manifesto mas são construídos apenas para caluniar e destruir a identidade da vítima. Tito interiorizou essas assertivas. (PLON; MEIRELES, 2014, p. 167)

Além desse tipo de tortura psicológica com base identitária, como relatou o psiquiatra, existia também a tortura psicológica com base ideológica, como no depoimento do próprio Frei Tito:

O próprio diretor da Operação Bandeirante, o capitão Dalmo e o major Waldir me disseram que a igreja é uma força muito grande e que precisa ser combatida. Mas tem que torturar o sacerdote, para que eles aprendam. Pois só a coisa democrática no Brasil é a tortura. Porque existe indiscriminadamente, aos operários, aos sacerdotes, aos advogados, enfim, a toda a gente. (BRASIL... 1971, 17min 29s)

Essa ideia da democracia da tortura que Frei Tito relata na fala dos militares é dita por

um torturado advogado da seguinte maneira: “Nós podemos dizer em termos de democracia no Brasil que só existe uma democracia no Brasil, que é a democracia da tortura. Torturam-se todos, desde os mais pobres aos mais ricos, desde crianças, até as pessoas velhas.”(BRASIL...1971, 40 min 9s). Esse mesmo advogado relata que sua mulher e sua filha de dez anos foram torturadas na sua frente.

Outro depoimento de tortura de criança no filme *RIM* foi o depoimento de um casal humilde em que a mulher fala que o filho está traumatizado em casa porque viu o pai apanhar e essa mesma mulher relata que só foi torturada para que o companheiro visse, a fim de que este falasse o que queriam.

A cena do *RIM* tirada do filme *Matou a família e foi ao Cinema*, há um bloco de imagem em que numa sala escura um homem é torturado por três policiais à paisana. Um deles coloca um charuto aceso nas costas deste homem ensanguentado, que é amarrado em uma cadeira, e logo em seguida recebe de outro policial tapas em seu rosto. O torturado está em uma mesa, completamente amarrado e sendo progressivamente esticado pelas cordas, depois no chão, enfraquecido e horrorizado, com o rosto sangrando.

Dois dos policiais seguram este mesmo homem no chão e ao desferir choques elétricos no seu corpo, um dos policiais passa um óleo em um cassetete e enfia no reto do torturado e o mesmo desmaia. Após o torturador chefe falar: *Vocês é que querem. Vai ser muito pior ainda. Vocês é que pediram. Nós seremos reis, está ouvindo? Reis!* A partir disto podemos concluir que essa cena expõe de maneira realista o que em *HIIM* é apresentado de maneira surrealista, mas ambos comprovam os depoimentos retirados dos documentários e dos livros aqui colocados.

Outro filme de ficção utilizado no *RIM* foi *Imagens* (1969) em que um homem todo ensanguentado é torturado com o cassetete em sua boca por minutos até ficar inconsciente e cair no chão. Essa sequência é intercalada por um depoimento tirado do documentário *Brazil: a report on torture* em que um jovem fala que durante a tortura havia um médico que evitava os torturadores de passarem do limite. Fala: “o importante era atingir apenas o limite da minha resistência. Cada vez que eu ficava inconsciente era vantagem pra mim. Às vezes, quando eu ficava inconsciente, eles me davam soro para aguentar mais tortura.” (BRASIL...1971, 26 min 35s). A tortura era um processo longo, intenso e consciente. Essa parte do filme *Imagens* foi mantida de forma original sem o som. Acreditamos que o silêncio da cena é o meio de introduzir-se na perspectiva subjetiva do personagem torturado, que já perdeu seu sentido auditivo depois de tanta tortura onde o seu corpo não responde aos sentidos.

O torturador não desejava matar o seu torturado, embora quisesse destruí-lo psicologicamente. Mesmo assim, muitos prisioneiros morreram, como se pode ver no depoimento retirado do documentário *Brazil: A Report on Torture*:

O preso morre como Israel, ele recebeu tantas pancadas e choque elétrico no intestino que só aguentou um dia de tortura, houve uma hemorragia interna. Mário Alves também, com o cassetete no ânus, cassetete nos dentes, tem uma posição que ele entra e quando sai, os dentes seguram, como uma flecha. Há também o companheiro Bacuri que foi morto sendo tiradas as orelhas e dedos. O companheiro Martin Souza Ferreira também morreu sendo torturado. (BRASIL...1971, 33 min 40s)

Bacuri é Eduardo Leite, o militante da Vanguarda Popular Revolucionária (VPR), que foi morto aos 25 anos durante uma sessão de tortura. Assim como Dora, Nancy e Frei Tito, Bacuri estava na lista para ser liberto, em 1971, em troca do embaixador suíço, mas morreu antes e foi substituído na lista. O autor do mesmo depoimento acima relata que teve companheiros que sobreviveram à tortura, mas tiveram sequelas físicas, como:

O companheiro Mariano está sem poder andar, devido aos efeitos da tortura. O choque elétrico, quando é aplicado durante duas a três horas, o detido fica dois a três dias sem poder andar, devido à contração de músculos. Os músculos aos poucos vão abrindo os dedos. (BRASIL...1971, 34min 14s)

Outro depoimento no Filme *RIM* cortado do documentário *Brazil: a report on torture* é de um militante torturado que conta a história de Marcos, outro companheiro debilitado pela tortura:

Depois de um processo longo de choque, Marcos tinha uma propensão à epilepsia e os choques fizeram com que ele se tornasse epilético, assim mesmo, continuaram a torturá-lo, tendo um ataque epilético no pau de arara e continuaram a dar choque em Marcos. A situação de Marcos é a seguinte: a perna esquerda está imobilizada, a perna direita está semi mobilizada, o braço direito está imobilizado, o olho direito está semi cerrado e o esquerdo está inteiramente cerrado. E ele não consegue dizer uma palavra inteira. E a única culpa de Marcos é ter deixado de ser um geólogo da burguesia para se tornar o operário metalúrgico. Foi encontrá-lo no hospital e a única coisa que Marcos diz: é que para ele a luta não terminou, ele continua operário do lado do povo. (BRASIL...1971, 42min)

Esse foi o último depoimento no filme *RIM*. Nele sentimos a resistência da luta dessas pessoas, como Marcos, que mesmo depois de todo processo de tortura e de suas sequelas graves, nunca pararam de lutar.

Para apresentar essa resistência, escolhemos para colocar no filme *RIM* a imagem tirada do filme *Imagens*, que mostra um rosto ensanguentado de um homem de óculos na praia. Mostra que aos poucos o sangue do seu rosto vai desaparecendo, uma imagem sem som, assim como todas do filme *Imagens*, como está originalmente no filme. Escolhemos

montar com um movimento invertido, desde sujar o rosto de sangue, até deixá-lo limpo. Essa sequência de imagens traduz a resistência de pessoas torturadas, e simboliza a imagem poética e silenciosa.

Em seguida, começa o encadeamento da imagem tirada de *HIIM*, em que o torturado do início deste mesmo filme encontra-se em quarto de hospício andando moribundo pelos corredores, ao mesmo tempo que é empurrado por um ancião, enquanto se ouve o som de gritos e ao fundo uma música espanhola estilo Manitas de Plata, onde este mesmo moribundo dança pelos corredores. E ao sair pelas ruas, onde vê-se a imagem das ruas da cidade girar, percebe-se que tem árvores sem folhas, trânsito... Gira também em um lugar onde se encontra o jovem que estava no hospital com um grupo de pessoas. Esses planos apresentam a perspectiva sensorial subjetiva do personagem torturado, que depois do processo de tortura vê a cidade girando.

A cena que segue, também tirada de *HIIM*, mostra esse jovem torturado sentado na cama, e de repente se transforma em velho e depois de repente se transforma em uma mulher nua, mostrada por Agrippino em imagem, uma espécie de crise psicológica de identidade causada em decorrência da tortura sofrida.

Outra cena mostra a crise mental do jovem torturado, na qual é diplomado por Hitler e o Juiz da Moralidade, que diz: “Parabéns rapaz, depois que você passou nos nossos tratamentos de tortura você finalmente descobriu a verdade. Portanto você vai ser condecorado.” E os três gritaram “Heil Hitler!”.

Em seguida, vê-se a imagem dele balançando a cabeça como se estivesse surtando. Importante explicitar que o surto e o suicídio aconteceram com muitas das pessoas aqui apresentadas por Dora e Frei Tito. Pois “a tortura física acaba um dia, mas a psicológica, não. Essa não acabou - diz Frei Fernando de Brito, que também passou pelas mãos do torturador“ (PLON; MEIRELES, 2014, p.370).

Por mais que Dora e Frei Tito tenham se suicidado, eles jamais deixaram morrer sua resistência de luta, pois para eles deixar-se morrer significava render-se ideologicamente ao fascista, como na ficção de Agrippino. Às vezes há vida na morte. Um dia, quando Cecília Coimbra estava deitada na prisão do DOPS, enxergou um musgo e percebeu que podia sentir a vida até naquele lugar.

Um dia, deitada no chão da cela, observava atentamente a parede e seu encontro com o piso frio de cimento quando percebi um pequeno buraco. Aproximei-me e, deslumbrada, vi dentro dele um pequeno musgo, cujo verde intenso brilhava à luz do sol vindo da ínfima abertura da fenda, naquele início de tarde de céu azul. [...] Mesmo num sólido muro de concreto ou num chão coberto por grossa camada de cimento, a vida

encontra a brecha e se expressa em delicadas formas verdejantes. Com ela, eu já não era mais uma presa incomunicável: eu era o musgo acariciado pelos raios de sol. Mesmo nos territórios mais endurecidos, áridos e tristes, apesar da escassez de porosidade, a vida insiste. A vida insistia, e eu era a vida que insistia em mim. (COIMBRA, 2021, p. 144-145)

É importante observar que este depoimento traz a materialidade dos elementos, provocando sensações, num primeiro momento físicas, para então se tornarem semânticas ou discursivas.

Os interstícios que possuem essas imagens malditas, a exemplo da parte da tortura, provocam profunda melancolia. As palavras que se escrevem nessa linha são feitas com a dor da potência que me faz continuar e não parar. É um meio de vencer o "cale-se", tomar o cálice e gritar uma palavra que ainda não existe de um pensamento impossível, impensado.

Por saberem da necessidade de resistir ao golpe de Estado, os presos políticos torturados também resistiram através do conflito armado. Embora alguns não pertencessem a qualquer organização, muitos eram jovens idealistas que acreditavam estar lutando por um país mais justo e igualitário, intelectuais com formação acadêmica, padres, professores, jovens universitários.

Por fim, neste último capítulo, procuramos fazer o experimento ou interstícios de produções cinematográficas ficcionais, documentários, memórias e documentos, como livros e vídeos. Procuramos uma estrutura rizomática e uma lógica do devir, característico do método cartográfico. Experimentações de imagens puras são o norte utilizado pelo filme de Agrippino, HIIIM, um filme da crueldade, dionisíaca, nômade.

Instaurou-se um processo de desmoralização generalizado, durante a ditadura onde estas pessoas eram enquadradas como terroristas, como no caso em que Cecília é chamada de “puta comunista”. Existe um depreciamento moral ao equivaler essas duas nomenclaturas ao mesmo que terrorista. Mas é “o Estado que tortura, assassina, faz desaparecer restos mortais de revolucionários, censura a imprensa e governa por ‘decretos secretos’. Seria legítimo ou seria o verdadeiro terrorista?” pergunta Frei Fernando.”(PLON; MEIRELES, 2014, p.160). Ou seja, o terrorismo se tornou uma prática estatal, visto que muitos desses presos ficavam por horas, dias e semanas sob tortura, pois como vimos a tortura é contínua e legitimada, causando ao torturado, às vezes a dor maior que seria a dor da espera de ser torturado. Por exemplo, a espera do padre Tito, que por horas sofreu sessões de eletrochoque.

Imagine você, ou seu irmão, passarem por um processo de tortura causada por um agente público, que se diz um cidadão de bem e em nome de Deus contra o comunismo ateu.. Esse "homem-gorila-torturado" acha que está fazendo a justiça com as próprias mãos. Ser

chamado de comunista era como uma ofensa para legitimar a tortura, por isso “demonizaram” o rótulo de comunista, como se fosse o próprio “demônio”.

Esse que foi demonizado imaginava o bem comum, ao ponto desumaniza-ló através da tortura contínua, algo que se enquadrava com um ato pior que o próprio extermínio físico. O Frei Tito tentou o suicídio na prisão, cortando com uma gilete um vaso sanguíneo em seu braço, para nesse processo de dor ausentar-se de delatar um companheiro.

O torturador não tinha como objetivo exterminar fisicamente o torturado, mas sim provocar-lhe dor, que causada em prol de informações, trazia consigo o prazer sádico ao torturador. Agenciados a terem prazer em destruir psicologicamente o preso político, são levados por uma “pulsão de morte”, tornam-se verdadeiras máquinas da morte que tem o objetivo de destruição, abolição pura e simples, paixão de abolição. [...] “Não invocamos qualquer pulsão de morte. Não há pulsão interna no desejo, só há agenciamentos. O desejo é sempre agenciamento, ele é o que o agenciamento determina que ele seja.”(DELEUZE; GUATTARI, 2012, p.122)

No caso dos torturadores, há uma pulsão de torturar que provocava em si as “delícias da crueldade! Essa “delícia” está em subjugar, e condenar a dor causando em si uma sensação de potência pelo desejo de torturar. Como no filme de Bressane, *Matou a família e foi ao cinema* (1969), em que o torturado diz que é rei e pode fazer o que quiser, potencializado pelo sentimento de ódio, por conta da virtualização social de que os ditos comunistas eram do mal, haviam de ser torturados e exterminados, isso que impulsionado pela mentalidade dualista de bem contra o mal, provocar o horror.

Além das múltiplas formas de tortura, como choque elétrico, ofensa, humilhação, xingamentos, expondo ao ridículo e ao abjeto, tortura com jacaré, pau de arara, tortura ideológica, tortura identitária. Essas e outras práticas, como o ato abominável de submeter uma criança de maneira cruel ao horror da tortura para que o pai ao assistir também seja torturado.

Toda essa dor e ressentimento tentamos transmutar por meio de todas essas imagens, esses depoimentos, as memórias malditas como as de Cecília se transformam em “invenções de si e de mundos”⁴¹. Reinvenções de si, do mundo, reinvenção da tortura, reinvenções dessas imagens malditas e transformações em uma máquina de guerra nômade. Ou seja uma transmutação.

⁴¹ Referência ao nome do livro de Cecília Coimbra, “Fragmentos de memórias malditas: Invenção de si e dos mundos.”

4.4 Transmutação

Agrippino faz dos momentos mais abjetos, como as cenas da tortura, uma perspectiva onírica e cômica, na medida em que se dá a transmutação no sentido de transformar essa crueldade e horror em alegria. Isto reflete na maneira que se dá a experimentação na música e imagem, ao mostrar que essa alegria representa um ato revolucionário. Em termos de invenção, é válido ressaltar que o plano girando sobre a cidade foi algo raramente visto até nos dias de hoje no cinema brasileiro. Pois segundo Bodanzky:

Ele queria uma viagem louca pela cidade. Aí eu sugeri a ele: “vamos fazer um loop em 360 graus com a câmera”. Aproveitando que naquele dia a gente tinha uma lata de filme de verdade, comprada que podia ser um chassi inteiro. Aí eu ensaiei várias vezes. E eu consegui fazer 360 graus com a câmera. E essa cena está no filme e é muito estranha. Mas só no filme de Agrippino que a gente poderia fazer uma experiência dessas. O filme era muito caro. Nos outros filmes mesmo... Por mais marginais que fossem na hora que você dispara a câmera, você tinha que ser muito atento porque era muito caro, não podia errar diafragma, não podia balançar a câmera. Tinha que dar certo. Não podia haver riscos. E o Agrippino fazia exatamente o contrário. Ele arriscava. Eu tenho a impressão que às vezes, ele até me empurrava, só pra balançar câmera, para ver se eu caía alguma coisa assim. (JORGE...2010, 10min)

O militante torturado foge da cidade para as montanhas ao ver a cidade rodando em trezentos e sessenta graus, com seus arranhas céus e trânsito, quando no alto da montanha ele vê uma jovem em uma cama enrolada no cobertor. Em seguida, o casal se encontra ao sair rolando pela montanha. Mesmo na sua estranheza, eles se apaixonam; ao mesmo tempo em que fazem parte da montanha, incorporam as montanhas em si, como forma de agrupamento, e nus entram no rio. Logo em seguida, aparece uma barriga no rio, como se fosse uma montanha rodeada de palmeiras.

O jovem torturado personagem principal, representa a metamorfose que vai desde o processo de tortura até o processo de transmutação, onde transcende a linha de fuga de uma máquina de guerra nômade. Esse plano de 360° demonstra como o jovem torturado observa a cidade depois de ser submetido à tortura, por isso a razão desse plano delirante sobre a cidade. Em seguida, ele próprio se mostra o esquizo na natureza, como define Deleuze e Guattari (2010, p.12):

O passeio do esquizofrênico: eis um modelo melhor do que o neurótico deitado no divã. Um pouco de ar livre, uma relação com o fora. Por exemplo, o passeio de Lenz reconstituído por Büchner(...) No seu passeio, ao contrário, ele está nas montanhas, sob a neve, com outros deuses ou sem deus algum, sem família, sem pai nem mãe, com a natureza(...) Já não há nem homem nem natureza, mas unicamente um processo que os produz um no outro e acoplar as máquinas(...)

Esse esquizo que vai à natureza tem muitos encontros com a jovem, a montanha e o rio. O personagem do filme encontra um processo de transmutação, assim como Coimbra teve com musgo, o personagem principal do jovem torturado teve com a contracultura em que a vida, como criação, transforma-se em um ato de protesto.

Todas essas cenas da parte da reinvenção da transmutação foram retiradas do filme HIIIM, com exceção da última cena, que foi retirada do filme *Céu sobre Água*⁴², onde surge a “barriga-montanha”, barriga essa que é um ovo de intensidade de virtualização, no sentido de potência.

corpo sem órgão como o ovo pleno anterior a extensão do organismo é à organização dos órgãos antes da formação dos estratos, o ovo intenso que se define por eixo e vetores gradientes e limiares, tendências, dinâmicas com mutação de energia, movimentações cinemáticas com deslocamentos de grupos, migrações, tudo isto, depende das formas acessórias, pois o órgãos somente aparecem e funcionam aqui, como intensidades puras. (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 16).

Um corpo sem órgão de uma vida iminente e transcendental dá-se através da passagem a partir de um devir, pois “cada multiplicidade é simbólica e reúne o seu devir animais, vegetais, microorganismos, partículas e toda uma galáxia” (DELEUZE; GUATTARI, 2012, p. 35). Se pensarmos que a barriga devém a montanha, assim também Cecília Coimbra devém o musgo. Logo, exemplifica-se um processo de transmutação, causado pela própria virtualização da dor em vida, em pura imagem e som.

⁴² Filme em 50 mm feito na Bahia, na água está a companheira de Agrippino na época, Maria Ester grávida da sua filha chamada Manhã.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Essa pesquisa é feita “de matérias de diferentes formas, de datas e velocidades muito diferentes. [...] como qualquer coisa, há linhas de articulação ou segmentaridade, estratos, territorialidades, mas também linhas de fuga” (DELEUZE, 2011, p. 18). Rizoma foi o que construímos ao longo de todo trabalho das Reinvenções de Imagens Malditas, que a princípio dialogou-se com interstícios de ideias, conceitos como máquina de guerra nômade e aparelho de captura do Estado. Em seguida, exploramos conceitos de potência estética, como: o de virtualização em Levy, o belo dionisíaco em Nietzsche e a transmutação da crueldade em Artaud. Não fizemos uma árvore, onde se tem uma teoria ou um conceito central, mas sim raiz onde não há um núcleo, só suas ramificações.

Esse rizoma continua na explicitação do filme RIM ao se utilizar de um turbilhão de imagens, memórias e depoimentos que provocam entre si o impensado, a partir da percepção da impotência de nossa própria teoria, conceitos, metodologia, pensamento e mentalidade. Pois o resultado desses encontros se dá pelo próprio resultado da virtualização. Não obstante o encontro em nós que não tem fim e se prolonga além dessa dissertação, assim como continua a tortura além do ato da tortura. E é a partir dessa virtualização que problematizamos nossas atualizações e vice-versa.

Na medida em que se pode ver o choque provocado com base nesta experimentação, não sabemos de antemão seu resultado, criando assim “blocos de sensações” novos. Não se procura reviver a tortura, mas sim retomar o grito que foi calado, de uma ferida que está ainda aberta, como diz Deleuze “Uma ferida se encarna ou se atualiza num estado de coisas e num vivido; mas é ela mesma um puro virtual no plano de imanência que nos impele numa vida. Minha ferida existia antes de mim...” (DELEUZE, 2002, p. 4)

A resistência ao estado torturador também se faz em execrar as anistias eternas, o que não deveria existir para os crimes desumanos, pois torturadores como esses precisam estar no lugar de memória que eles merecem. Como diz Benjamin: “os mortos não estarão em segurança se o inimigo vencer.” (BENJAMIN, 1987, p. 224). Não podemos deixar que nossos mortos morram, temos que gritar e não podemos nos calar, mesmo que seja em imagens.

Reinventamos a obra de Agrippino não para reviver, mas para retomar, pois “a memória seria um trampolim de apoio à experimentação, sem “confundir reviver com retomar; (...) o experimental pode retomar, nunca reviver”. Como resultado, o experimental é livre, pois nunca se repete” (ROST, 2022, p. 272). Por isso, retomar é o mesmo que

reinventar, como a ideia de:

Hélio [Oiticica] já presume aqui certa tendência de estagnação da arte experimental, gradualmente transformada em oficial e diluída pelos reações. A única saída seria a crítica permanente. A saturação de determinadas formas e práticas estéticas e literárias era óbvia, sendo necessário o REFAZER /RE-INVENTAR (ROST, 2022, p. 270)

Portanto pode-se dizer que RIM é uma máquina de guerra nômade contra o aparelho de captura fascista brasileiro, não só pelas batalhas que trava contra os fascismos “colossais”, mas, sobretudo “aquelas formas pequenas que fazem a amena tirania de nossas vidas cotidianas” (DELEUZE, GUATTARI, 1977, p.4). Os pequenos fascismos subjetivos. Pois a melhor maneira de ir contra essa lógica da tortura é não reproduzir seus princípios, como hierarquia, autoritarismo, sentimentos de culpa e falta. A arma se faz em destruir os micro torturadores presentes em nós mesmos.

Essa máquina de guerra nômade tem como objetivo não a guerra, mas sim criar novos mundos possíveis e impossíveis. Uma máquina de escrever corta o fluxo de máquina-fonte de pensar nômade EU, conectada a uma máquina de guerra *HIIM*, que produz a máquina de guerra *RIM* e esta dissertação intitulada *Hitler IIIº Mundo: Reinvenções de Imagens Malditas*.

Hitler IIIº Mundo: Reinvenções de Imagens Malditas é o “elefante de papel” de Drummond, que sai para rua à procura de conexões com as formigas, com a montanha, com os musgos de Coimbra, e ao final do dia se desmancha e se reinventa a cada manhã.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. Rio de Janeiro: Editora Record, 1945.
- ARANTES, Paulo Eduardo. 1964, o ano que não terminou. *In*: TELES, Edson; SAFATLE, Vladimir. **O que resta da Ditadura**: a exceção brasileira. São Paulo: Boitempo, 2012. cap. 3, p. 205-236.
- ARTAUD, Antonin. **El Cine**. [S.l.]: Epublibre, 2017. Disponível em: <https://pt.br1lib.org/book/16608259/533a59>. Acesso em: 17 mai. 2020.
- ARTAUD, Antonin. **O Teatro e Seu Duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- AULAS para concurso de polícia ensinam técnicas de tortura e execução. Realização de Arthur Stabile. [São Paulo]:[s.n], 2019. 1 vídeo (4 min) Publicado pelo canal Ponte Jornalismo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=vVTxjHeOv0M>. Acesso em: 10 jun. 2020
- BELLOUR, Raymond. **Entre-imagens**: foto, cinema vídeo. Campinas: Papirus, 1997.
- BELLOUR, Raymond. **L'Entre-Images 2**. Paris: P.O.L, 1999.
- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. São Paulo: Editora Ufmg, 2007.
- BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas**: magia e técnica, arte e política, ensaios sobre literatura e história da cultura.. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- BORG DORFF, Henk. **The Conflict of the Faculties**: perspectives on artistic research and academia. Amsterdam: Leiden University Press, 2012.
- BRAZIL, a Report on Torture. Direção de Haskell Wexler e Saul Landau. [Nova York]: [s.n.], 1971. 1 vídeo (59 min). Publicado pelo canal Revirando a história. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6aUu-zGGg08&t=9s>. Acesso em: 20 maio 2020.
- CÉU sobre a água. Direção de José Agrippino de Paula. [S.l.: s.n.], 1978. 1 vídeo (27 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8eoZulLTgGI&t=1202s>. Acesso em: 20 maio 2020.
- COIMBRA, Cecília. **Fragmentos de memórias malditas**: invenção de si e do mundo. São Paulo: N-1 Edições, 2021.
- DELEUZE, Gilles. A IMANÊNCIA:uma vida... **Educação e Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 27, p. 1-9, dez. 2002. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/educacaoerealidade/article/view/31079/19291>. Acesso em: 12 dez. 2021.
- DELEUZE, Gilles. **Cinema 2**: a imagem-tempo. São Paulo: Ed. 34, 2018.
- DELEUZE, Gilles. **Conversações**: 1972-1990. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.
- DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon**: lógica da sensação. São Paulo: Zahar, 2007.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia**. New York: Viking Press, 1977.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2 ed. Tradução de Ana Lúcia de Oliveira, Aurélio Guerra Neto e Célia Pinto Costa. São Paulo: Editora 34, 2011. v.1.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**. 2 ed. Tradução de Peter Pál Pelbart e Janice Caiafa. São Paulo: Editora 34, 2012. v.5.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O Anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia**. São Paulo Editora 34, 2010.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia ?** São Paulo: Editora 34, 2010.

DERRIDA, Jacques. **A Escritura e a Diferencia**. São Paulo: Perspectiva, 1995.

ESCRITOS de Marilena Chayuí. A servidão voluntária. 1 [S.l.: s.n.], 2018. 1 video (5 min). Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fs_8IEqrx18 Acesso em: 20 maio 2020

FAVARETTO, Celso. **A contracultura, entre a curtição e o experimental**. São Paulo: N-1 Edições, 2019.

FERRAZ, Maria Cristina Franco. **Nietzsche, o bufão dos deuses**. São Paulo: N-1 Edições, 2017.

FERREIRA, Jairo. **Cinema de Invenção**. Rio de Janeiro: Azougue, 2016.

FERREIRA, Pedro P. **Apontamentos sobre Deleuze e Guattari**. [S.l.], 22 set. 2009. Disponível em: <https://pedropeixotoferreira.wordpress.com/2009/09/22/apontamentos-sobre-deleuze-e-guattari/>. Acesso em: 20 dez. 2021.

FONSECA, João José Saraiva da. **Metodologia da pesquisa científica**. Fortaleza: UEC, 2002.

FRANÇA, Fagner. **Artaud e o cinema da crueldade**. Curitiba: CRV, 2018.

GAPARI, Elio. **A ditadura escancarada**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

GIL, Inês. **A atmosfera no cinema**. São Paulo: Fundação Calouste Gulbenkian e Fundação Para A Ciência e A Tecnologia, 2005.

GUIDOTTI, Flávia Garcia. **Do intolerável ao impensável: potências educativas de um cinema cruel**. 2013. Tese (Doutorado) - Curso de Programa de Pós-Graduação em Educação Curso de Doutorado em Educação, Universidade Federal de Pelotas Faculdade de Educação, Pelotas, 2013.

HITLER do IIIº MUNDO. Direção de José Agrippino de Paula. São Paulo: [s.n.], 1968. p&b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=bx-urvv8zee>. Acesso em: 28 jun. 2021.

HITLER, um Filme da Alemanha. Direção de Hans-Jürgen Syberberg. [S.l.: s.n.], 1977. 1 DVD (442 min), son., color.

HUR, Domenico Uhng. **Psicologia, política e esquizoanálise**. 3. ed. São Paulo: Alínea, 2021.

IMAGENS. Direção de Luiz Rosemberg Filho. [S.I.: s.n.], 1969. 1 DVD (70 min), son., p&b.

JORGE Bodanzky conta Agrippino. Direção de Eugenio Puppó. [São Paulo]: [Heco Produções], 2010. 1 VIDEO (19 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVHTXWTfnK8>. Acesso em: 10 nov. 2021.

LA BOÉTIE, Étienne de. **Discurso Sobre a Servidão Voluntária (1549)**. [S/l]: L.C.C. Publicações Eletrônicas, 2006.

LAUTRÉAMONT, Conde de. **Os Cantos de Maldoror**. 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 2008.

LEVI, Primo. **É isto um homem?** Rio de Janeiro: Rocco, 1988.

LÉVY, Pierre. **O que é o virtual?** Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Editora 34, 1996.

MATOU a Família e Foi ao Cinema. Direção de Júlio Bressane. [Rio de Janeiro]: [Embrafilme], 1969. 1 video (64 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y1V6m6qcjrAM&t=6s>. Acesso em: 20 maio 2020.

MEIRELLES, Lucila. José Agrippino de Paula: artista pop tropicalista. **Revista da USP**, São Paulo, v. 14, n. 7, p. 61-67, jan. 2009. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ars/a/DQ6mXTPTFQSYdcpVc5npQ4D/>. Acesso em: 20 maio 2020.

MELLO, João Manuel Cardoso de; NOVAIS, Fernando A.. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In: NOVAIS, Fernando A. (org.). **História da vida privada no Brasil: contrastes da intimidade contemporânea**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998. v.4, p. 559-658.

NIETZSCHE, Friedrich. **O nascimento da tragédia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

NOES hora de Llorar. Santiago: Cineteca Universidad de Chile, 1971. (32 min.), P&B.

PAULA, José Agrippino de. **As Nações Unidas**, São Paulo, Papagaio, 2019.

PAULA, José Agrippino de. **Lugar Público**. São Paulo: Papagaio, 2004.

PAULO Arantes: basta derrotar Bolsonaro?. [São Paulo]: [s.n.], 2022. 1 video (121 min). Publicado pelo canal Opera Mundi Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=7Fve-7FbXyM>. Acesso em: 04 dez. 2022.

PLON, Leneide Duarte-; MEIRELES, Clarisse. **Um homem torturado: nos passos de Frei Tito de Alencar**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2014.

RAMOS, Fernão Pessoa; SCHVARZMAN, Sheila (org.). **Nova História do Cinema Brasileiro**. São Paulo: Edições SESC, 2018.

RAMOS, Fernão. **Cinema Marginal (1968-1973)**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

ROIZMAN, Geraldo Blay. **Os Superoutros: "corpos em movimentos no cinema superoitista dos anos 1970 no brasil"**. 2019. Tese (Doutorado) - Curso de Escola de Comunicações e Artes, Universidade Federal de São Paulo, São Paulo, 2019.

ROST, Isis. **Navilouca Revista**. São Luís: Passagens, 2022.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 5. ed. São Paulo: Cortez, 2008.

TERRA em Transe. Direção de Glauber Rocha. [S.l.]: Difilm, 1967. 1 DVD, son., p&b.

TRINDADE, Rafael. Deleuze e Guattari: o Nômade. *In*: TRINDADE, Rafael. **Razão inadequada**. [S.l.: s.n.], c2023. Disponível em: <https://razaoinadequada.com/2021/08/05/deleuze-e-guattari-o-nomade/>. Acesso em: 28 jun. 2021.

VASCONCELLOS, Jorge. **Deleuze e o Cinema**. Rio de Janeiro: Editora Ciência Moderna, 2006.

XAVIER, Ismail. **O Cinema Brasileiro Moderno**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

**APÊNDICE A – TRANSCRIÇÃO DA ENTREVISTA "JORGE BODANZKY CONTA
AGRIPPINO" (2010) - DIR. EUGÊNIO PUPPO⁴³**

Fala de Bodanzky: Essa efervescência dos anos 60, mais precisamente a partir de 68, que foi apresentada ao Agrippino. Eu morava em Higienópolis e o Agrippino também morava por ali; nós morávamos relativamente próximos. E o Agripino estava à procura de alguém, porque ele tinha um projeto de fazer um filme, que mais tarde seria o Hitler IIIº Mundo. E ele queria alguém que fizesse a parte técnica para ele. Ele tinha ideia, mas ele não tinha a menor noção técnica. E eu fiquei fascinado com aquele ambiente da casa do Agripino, uma casa sem móvel nenhum, era banheiras e câmaras de pneu de trator; a gente sentava lá dentro e ficava filosofando e acompanhando as loucuras do Agripino, que era uma espécie de guru. Ele era um artista total. Ele vivia a arte as 24 horas, tudo o que ele fazia, dizia, seja escrever uma peça de teatro, seja criar uma música, seja fazer um filme, era um envolvimento total, não havia uma distinção entre criar a arte e a vida dele, junto com a Maria Ester. E aí ele me contou a ideia do desejo dele de fazer a história do livro PanAmérica, usar os elementos da história da PanAmérica e transformar isso num filme. E eu (sic), mas não tinha dinheiro nenhum, não tinha nada, nada, nada, nada. Mas eu gostei e achei a ideia um desafio fascinante. Simpatizo muito com Agrippino, a gente convivia. E eu falei “vamos dar um jeito nisso”.

Hermano Penna era meu assistente na época; eu trabalhava muito e estava fazendo “Compasso de Espera”, com Antunes, estava fazendo “O Balcão”, com Ruth Escobar, e nós usávamos reflex mudas (câmera) na época, com aqueles rolos de filme no chassi. E sempre sobrava um pouquinho no final do chassi e o ponteiro que indicava a metragem do filme não era muito preciso. Podia chegar para o diretor e dizer: “Olha, acabou o filme no chassi, o que tem dentro não é suficiente para o plano que você quer fazer”. Assim, durante a semana, junto com Hermano Pena, a gente ia dentro do saco preto colecionando rascunhos de filme, que sobravam do chassiss da filmagem que a gente estava fazendo. Eu chegava pro Agripino e dizia: “Olha, agora Agrippino, tem um dia de filmagem com você”. A câmera era simplesmente roubada das produções, roubada entre aspas, a gente não falava do produtor que no fim de semana ou no dia de folga, estava usando a câmera dele. E íamos lá com o Agripino, que alugava uma Kombi. Ou Maria Esther Stockler pegava, lá da família dela, um carro e saía de manhã batendo na casa dos atores. O Agripino ia enchendo o carro de personagens e saía por aí filmando. Nem ele sabia o que ia acontecer e as coisas eram

⁴³ .Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MVHTXWTfnK8>

happening.

Todas as cenas do Hitler IIIº Mundo foram montadas com um verdadeiro *happening*. Ele fazia a coisa acontecer, se retirava num canto, ficava rindo e mandava eu filmar. Eu filmava o que me dava na cabeça e o que eu podia fazer. Primeiro porque os rolos de filme não tinham corte, eram o final de um rolo, então um plano começava e acabava quando acabava o filme. Podia ter muito, podia ter pouco. Em poucos momentos ele conseguiu rolos de filme, onde a gente fez umas experiências malucas de rodar um chassi inteiro, fazendo uma câmara rodar. Enfim, a gente aproveitou quando tinha um rolo inteiro o chassi inteiro para fazer algo assim, excepcional mesmo. O resto eram planos muito curtinhos, sobras de filmagem. E não tinha dia programado para filmar. Era quando acontecia, quando tinha condições de ter um veículo, de ter a câmera, de ter um filme, de ter algum dinheiro para pagar pelo menos o sanduíche das pessoas na hora do almoço.

Eu acho que, não sei se foi durante um ano ou dois anos, que a gente foi adquirindo conteúdo pra fazer esse filme. Até que um dia Agripino disse: “Bom, agora nós vamos montar”. Foi montado também sem dinheiro nenhum. Eu nem sei de que forma, nem sei aonde, o material todo foi dado ao laboratório Revela, para revelar, nunca foi pago. Então também Revela boicotava isso, as montadoras de negativo também não eram pagas, boicotavam. A sonorização foi feita de noite na época. O resultado é muito interessante, porque o Agripino não separava as etapas filmar, montar, sonorizar. Para ele, isso era uma coisa só. Tanto é que ele misturava isso: às vezes filmava, às vezes editava, às vezes sonorizava; enquanto sonorizava, ele inventava trilhas sonoras que ele acabou distribuindo entre os amigos. Enquanto ele filmava, também aquilo podia virar um livro. Não tinha “vamos dizer um produto final”, era muito vago, era tudo. O que hoje é muito comum, uma coisa fraccionada, você fazer um conteúdo e usá-lo em diferentes mídias. Na cabeça do Agrippino isso já acontecia nos anos 60.

Sobre o filme mesmo, tem histórias interessantes. Cada cena do filme é uma história. É uma história própria. Se ele convidava Ruth Escobar para trabalhar, para ser atriz daquele dia, era uma coisa. Se ele convidava o Jô Soares para fazer cenas naquele dia, era uma coisa completamente diferente. Mas o filme, ele tem uma unidade, ele tem uma unidade muito interessante. Primeiro, vamos dizer uma atitude, mesmo de contravenção, porque tudo era proibido naquela época. Do ponto de vista das coisas como Agrippino concebia, era um desafio. Era um risco fazer essas coisas, filmar com armas, utilizar policiais que eram simplesmente pegos na rua para fazer cenas. Por exemplo, uma cena impressionante em pleno AI-5; esse AI-5 aconteceu durante as filmagens. O Agrippino queria fazer uma interferência

em São Paulo. Tem um personagem de histórias em quadrinhos, o Homem de Pedra. Ele queria colocar o Homem de Pedra em cima de um teto no Viaduto do Chá, um prédio bem alto, e criar uma interferência. E o Homem de Pedra que era um ator baixinho. A gente estava no teto de um prédio e tinha uma mureta só, que lá não era suficiente para ele ser visível do Viaduto do Chá. Então colocaram um caixote, o Homem de Pedra em cima, imagine naquele prédio de vinte andares. Uma moça segurando os pés dele, para não cair e ele se balançando e a gente no Viaduto do Chá apontando para cima para multidão que começa a olhar para cima. E claro começaram a olhar, começaram a criar um tumulto. O Homem de Pedra em cima de um prédio, vai se jogar ou não vai se jogar? Veio a polícia. E olha a loucura, né. Naquela época, eu pedi para os guardas, entre aspas: “Vão lá! Vamos filmar, vocês prendendo o Homem de Pedra!”. E os policiais toparam a brincadeira, subiram no prédio, prenderam o Homem de Pedra e eu com a câmera atrás. Fomos todos para dentro de um camburão. Essa cena está no filme. A porta do camburão fecha e eu com a câmera lá dentro, falei: “não sei se eu estou preso de verdade ou os polícias vão entender que isto é uma cena”. A sorte é que entenderam que era uma cena. Logo em seguida, abriram o camburão e a gente saiu de novo. Assim eram as filmagens de Agripino. Por exemplo, com o Jô Soares. Ele fantasiou o Jô Soares de lutador de sumô, botou um quimono de japonês e levou ele para uma favela na Marginal. E o que aconteceu na favela naquele momento foi absolutamente improvisado. A Kombi no filme onde os anões e aqueles garotos favelados todos foram jogados lá dentro, era nossa kombi de produção. De repente, todo equipamento lá dentro, tudo, ele resolveu encher aquilo de gente e foi embora até onde dava para ir, para andar, para as pessoas não caírem do carro, o carro não tombar na lama. Em seguida, fomos com o Jô Soares num restaurante japonês. Acho que em parte, porque a equipe estava com fome e queria comer uma comida japonesa. E ele já estava fantasiado de japonês. Tinha tudo a ver. Então ele (Jô Soares) contracenou com a dona do restaurante, que estava de quimono também. E ele vomita aquela comida de verdade na mesa e a mulher limpa aquilo; são cenas reais. Outra cena que me impressionou muito, o que foi filmado no necrotério, num asilo de velhos, um necrotério com um cadáver ali de verdade, o velho que acabara de morrer, estava lá e a cena acontecendo ali no meio daquele necrotério com os cadáveres e ele improvisando um balé esquisito.

Ele queria uma viagem louca pela cidade. Aí eu sugeri a ele: “vamos fazer um loop em 360 graus com a câmera”. Aproveitando que naquele dia a gente tinha uma lata de filme de verdade, comprada, que podia ser um chassi inteiro. Aí eu ensaiei várias vezes. E eu consegui fazer 360 graus com a câmera. E essa cena está no filme e é muito estranha. Mas só no filme de Agripino que a gente poderia fazer uma experiência dessas. O filme era muito caro. Nos

outros filmes mesmo... Por mais marginais que fossem, na hora que você disparava a câmera, você tinha que ser muito atento, porque era muito caro, não podia errar diafragma, não podia balançar a câmera. Tinha que dar certo. Não podia haver riscos. E o Agrippino fazia exatamente o contrário. Ele arriscava. Eu tenho a impressão que às vezes, ele até me empurrava, só pra balançar câmera, para ver se eu caía ou alguma coisa assim.

O filme conseguiu ser terminado, já com uma situação política bastante degradada por causa do AI-5, e quando a gente viu a primeira projeção, tinha um longo pedaço aos 10 minutos em que o som foi montado ao contrário. Aquele som do gravador quando se passa fita ao contrário. E eu acho que aquilo foi uma falta de atenção ou mesmo um boicote do pessoal do laboratório, porque o Agripino não pagou, não tinha dinheiro, as pessoas sabiam que não iam receber. Quando ele viu aquilo, todo mundo botou a mão na cabeça e disse: “Ai meu Deus, tá ao contrário!” Ele disse: “mas está ótimo, é isso mesmo que eu quero”. O filme tem essa parte com som ao contrário, que hoje cabe perfeitamente no filme. As pessoas acham absolutamente normal isso, vendo o filme e o que foi incorporado. Então, como todas as outras coisas que acontecem no filme, são da maneira de fazer do Agripino.

Não havia condições de exibir o filme, disse. Além disso, não tinha nem dinheiro para fazer cópia. Eu comecei a trabalhar para um correspondente da televisão alemã que fez um trabalho sobre a censura do Brasil. Eu mostrei esse filme para ele e ele levou esse filme pra Alemanha. Esse filme foi exibido uma vez na Alemanha com esse título Hitler IIIº Mundo. Eu acho que os alemães acharam isso muito esquisito. (Sic) Era o que exibia esse filme em Munique e foi execrado na Alemanha. Ninguém queria nem ver esse filme lá naquela época. Então o filme ficou perdido. Eu guardei uma cópia em 16mm durante muito tempo, que depois entreguei para a Cinemateca e esse filme ficou esquecido e perdido durante décadas. Só agora, questão de três, quatro anos atrás, é que se recuperou isso e que se olhou com outros olhos esse trabalho do Agrippino e se viu como esse trabalho, vamos dizer, se adiantou no tempo.

Eu acho que esse filme hoje ainda é um filme revolucionário, não tem nada igual. E não vai ter. Eu acho que ainda vai levar algum tempo para que o trabalho do Agrippino, não só o filme, mas o trabalho dele como um todo, possa ser visto na sua totalidade, na sua profundidade e na sua importância na cultura brasileira. O Agrippino, vamos dizer, como um artista total se utilizando de todas as mídias, ele fez isso também no período, logo em seguida, em parte durante a filmagem do Hitler, um trabalho de balé e de som, chamado Ritual do Amor Selvagem, que a gente filmou em 16mm, junto com Hermano Penna e esse negativo está perdido. Infelizmente não conseguimos nem o registro visual, nem o registro sonoro. O

que é muito interessante dessa peça, que foi um sucesso, *Rito do Amor Selvagem*. Foi um grande *happening* de balé, de teatro, de música, com bolas de plástico gigantescas que lembram... que foram feitas com Amélia Toledo, que trabalhava com plástico, bolha de plástico, na época.

E a gente convivia junto com isso, trabalhamos juntos. Depois, Agrippino recebeu a visita do *The Living Theatre* de Nova York, o Julian Beck e a esposa dele. Eles foram... Conviveram com Agrippino aqui e depois eles foram para Ouro Preto. Aí houve um episódio típico da época: plantaram uma droga dentro do quarto onde as pessoas estavam e eles foram presos, Julian Beck e Marina, mulher dele. Eu trabalhava na TV, como câmera da TV alemã. Consegui fazer uma entrevista com eles na prisão em Belo Horizonte, em alemão, onde eles contaram esse episódio, essa coisa das drogas que foram plantadas, que eles estavam presos injustamente. Isso foi exibido pela TV alemã e provocou um auê na imprensa internacional, o que provavelmente ajudou na liberação deles. Mas eles vieram pra estar trabalhando junto com Agrippino aqui. Você vê como Agrippino, naquela época, estava na ponta. Ele fazia um trabalho paralelo ao trabalho que o Julian Beck e *The Living Theatre* faziam, que era a ponta do teatro mais revolucionário de Nova York naquele tempo. Os dois faziam coisas que se complementavam.

Depois Agrippino começou a trabalhar com Super 8, era uma bitola que era ignorada pela censura. Então a gente tinha total liberdade de trabalhar Super 8. Tinha uma desvantagem, porque era mudo, o som não era gravado simultaneamente. A edição era muito precária, muito complicada. E a sonorização mais ainda. Mas era um registro em filme que se utilizava bastante na época e eu me entusiasmei com isso. E Agrippino vendo essa possibilidade, ele se entusiasmou, comprou uma câmera Super 8, eu ensinei a ele, aí surgiram matérias bem interessantes. Ele fez uma viagem à África, voltou com esse registro. Ele, talvez, foi pioneiro nesse sentido de buscar as origens das tradições africanas brasileiras na África. Ele passou um período em Salvador. Em Salvador ele teve uma ideia, eu pôs ele em contato com Roland Schaffner, que era na época o diretor do Instituto Cultural Brasil-Alemanha em Salvador. Ele, Agrippino, quis fazer *O Fausto* de Goethe encenado com crianças de um candomblé. Ele começou a fazer esse trabalho e esse trabalho foi feito, mas não foi finalizado. Não sei se houve o registro. Acho que não houve, se perdeu. Mas veja você que interessante nessa proposta de trabalho do Agrippino. Ele fez os ensaios, quer dizer a coisa aconteceu, o que não houve foi o registro.

Ele teve um período muito fértil em Salvador com Maria Ester também. E depois ele foi se tornando mais recluso, menos sociável, mais difícil de conversar, as pessoas foram

perdendo o contato com ele. Eu, inclusive, só fui reencontrar Agrippino, de fato, depois com a Miriam Chnaiderman no documentário que ela fez. Miriam tentou dar uma câmera Super 8, ele pediu para ele continuar fazendo trabalhos Super 8, mas isso não se viabilizou porque isso era um sonho da cabeça dele de um tempo que já não existia, mas existia só na cabeça dele.